مروب رت شولز

ترجمت استعيدالفتانيي



علي مولا



السنيمياء والتأويل

حقوق الطبع محفوظ



المؤسّسة العربيــــــة الحراسات والنشّــــر

المكزالهشيسي:

مرون ما سياقية المحين مين المادة ميري الكارائين ، ص، م، ١٥٥٥-١١ العنون البرق ، مركياك، ه (٨٧٩٠٠٠ سلكس، LE/DIRKAY سلكس، عدد المدينة الم

التوزيع في الأوت: دارالفارس للمنشروالتوزيع: عسّمات مس. ب ، ١٩١٧، حالت ، ١٦٥٤، مثاكس ١٨٥٥، - مناكس ١٨٤٧،

الطبعث تمالأولح

1992

مروب رد سال المروب

السكيتياء والتأونك

ت رجم ت: ستعث دالغ ان مي



هذه هي الترجية الكابلة لكتاب .

Semiotics and Interpretation Yale University Press, 1982



المحتويات

٩	توطئة
۱۲	مدخل
۲.	١ ـ الإنسانيات والنقد والسيمياء
٤٢	٢ ـ نحو سيمياء للأدب
٧١	٣ ـ سيمياء النص الشعري
۰۳	٤ ـ السرد والساردية في الفلم والقصص
۲0	٥ _ مدخل سيميائي للسخرية في الدراما والقصص
٤٧	٦ ـ المداخل السيميائية لقصة «ايفلين» لجويس
۸۳	٧ ـ "قـصة قصيرة جداً" لهمنغواي عملاً ونصاً
١٥	٨ ـ جسم المرأة نصاً
٣٩	مسرد المصطلحات السيميائية
٥٢	ثبت المصطلحات



تحوطنية

لقد كان التعدد والاختلاف من نصيب السيمياء منذ لحظات ميلادها بوصفها العلم الذي يدرس العلامات والنظم الثقافية . وفي الحقيقة فانها شهدت لحظتي ولادة في مكانين وزمانين مختلفين . ففي الوقت الذي كان فيه عالم اللغة السويسري فيردينان دي سوسير (١٨٥٧ ـ ١٩١٣) يدرس علم اللغة معتقداً انه سيكون جزءاً من علم اكبر هو السيميولوجيا ، كان المنطقي الامريكي تشارلز بيرس (١٨٣٩ ـ ١٩١٤) يبشر بميلاد علم جديد يكون أساساً للمنطق هو السيميوطيقا أو السيمياء، وفي حين جعل سوسير نظامه ثنائياً ، جعل بيرس نظامه ثلاثياً. ثم طور تلاميذ كلا العالمين مشروعيهما كلاً بمعزل عن الآخر، فطعّم الشكلانيون الروس ، ولغويو مدرسة براغ ، وبنيويو مدرسة باريس لسانيات دي سوسير ، بينها استمر مشروع بيرس لدى موريس وكارناب وسواهم . وما زال الاوروبيون (ولا سيها في العالم الناطق بالفرنسية) يؤثرون مصطلح دى سوسير ، بينها يؤثر الامريكيون مصطلح بيرس ، ويزداد انقسام السيميائيين فيها بينهم بالقضايا المتعلقة بالأدب ، اذ تختلف المقاربات ليس فقط باختلاف الأجناس الأدبية ، بل باختلاف المدارس أيضاً.

وإذا كانت السيمياء موضوعية منذ نشأتها . فأن التأويل لم يكن كذلك . لأنه بدأ في الأساس ، ربا مع بدء اللغة ، من الاهتهام بالبحث عن المعنى القصدي الذي يخفيه المؤلف في مكان ما من نصه . ولذلك فقد احتضنت التأويل الاتجاهات الفلسفية والأدبية الذاتية والشخصانية والظاهراتية ، التي تهتم بذوات المؤلفين في محاولة لترميم المماني الكامنة ضمناً في نصوصهم . غير ان هذا «التأويل» سرعان ما تعدد وانقسم أيضاً . وهكذا ظهر التأويل بمعانيه الموضوعية والذاتية والنصية واللغوية والتشريعية ، لينافسمه فيها بعد ما وواه التأويل ، وضد التأويل ، وتأويل التأويل .

كتاب «السيمياء والتأويل» هذا محاولة للمزاوجة بين السيمياء المؤسوعية والتأويل الذاتي ، وبين علمية المقروء وفاعلة القارىء . انه سراجعة للمدارس النقدية الحديثة في ضوء اهتهامها بهذين الحقين ، وعاولة لتلمس الحدود المشتركة بينها . ويمتاز الكتاب بقدرته على غاطبة القارىء المتوسط ، ولكنه في الوقت نفسه يثري فهم القارىء المطلع ، ويثير أسامه كثيراً من الأسئلة . ولا يخفي المؤلف انه يصل عند بعض النقاط الى ما يمكن اعتباره نقطة قطيعة مع الموروث السيميائي . ولا يكتفي الكتاب بطرح التصورات والمفاهيم النظرية ، بل يلاحقها في لحظة اشتفالها الفعلية على النصوص ، ويقابل بينها على مستويات متعددة ، مضيئاً كل مقترب بها يهائله أو يخالفه ، وعاولاً في الوقت نفسه تقديم وجهة نظر شخصية تتابع التفصيلات الدقيقة ، دون أن تغفل الانتباه الى تمجيس أمسها .

بقي أن أشير الى أن هذا الكتاب يشكل الحلقة الثانية في سلسلة ثلاثة كتب أصدرها شولز ، أولها : البنيوية في الأدب (١٩٧٤) وقد ترجم الى العربية ، وثانيها هذا الكتاب ، وثالثها كتاب سلطة النص (١٩٨٧) .

سعيد الغانمي

يقول المؤلف في إهدائه : أريد أن أهدي هذا الكتاب الى المعلمين الذين في صفوفهم بدأ اهتمامي بالشعرية والسيمياء ولكل الأخرين الذين غالباً ما

أعطوا في حالتي أفضل مما أخذوا . ويريد المترجم أن يهدي هذه الترجمة الى كل

الأصدقاء من النقاد الذين يعملون فريقاً على تأصيل النقد الحديث في العراق.

لهم جميعاً ، ولكل من شجعني على ترجمة هذا الكتاب أهدي هذه الترجمة .



مدخل

المقصود من هذا الكتاب أن يكون جزءاً مكملاً لدراستي السابقة «البنيرية في الأدب» (التي صدرت عن جامعة ييل عام ١٩٧٤)، غير أنه يختلف عن سابقه في عدد من النواحي. كانت دراسة البنيوية دراسة نظرية في الأساس، وقد كرست فصولها لمناقشة إسهامات بعض كتاب القارة الاوروبية التي قاموا بها لتطوير البنيوية برصفها موقفاً فكرياً. هذا الكتاب، من ناحية أخرى، توضيحي بشكل أساس إذ تُعنى اغلب فصوله على إنفراد بنصوص معينة وبطرائق قراءتها أو تأويلها.

تنضمن النصوص المدروسة قـصائد وقصصاً وافلاماً، ومشهدا من مسرحية، وملصقات اعلانية، وشيئاً من تشريح الجسم البشري.

المنهج الذي استعملته خلال الكتاب منهج انطباعي الى حد ما وشخصي، لأن ذلك لا يمكن تحاشيه في تأويل النصوص، ولكن بقدر ما تتحد التأويلات في منهجية مشتركة، فإن هذه المنهجية سيميائية، وغالباً ما تقترض بصفة خاصة من كتاب المرووث السيميائي للدراسات الأدبية، وسأذكر هؤلاء الكتاب، واعترف بأفضالهم قبل أن أنهي هذا المدخل، ولكن يحسن في البداية أن نقول شيئاً عن السيمياء.

السيمياء التي غالباً ما تعرف بأنها دراسة الاشارات (والمشتقة من جـذر يوناني هو Semeion ويعنى : العـلامـة) هي دراسة الشفرات، أي الانظمة التي تُمكُّنُ الكائنات البشرية من فيهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى. وهذه الانظمة هي نفسها أجزاء أو نواح من الشقافة الانسانية، برغم كونها عرضة لتغيرات ذات طبيعة بيولوجية أو فيزياوية. (الكلام البشري محدود بقدرات السمع والنطق عند الانسان، ويسلوك الاصوات في الهواء، غير أن كل لغة بشرية تختص بثقافة تاريخية معينة).

وباعتبارها حقالاً أو موضوعاً ناشئاً بين موضوعات الدراسات العقلية _ فان السيمياء تضع نفسها في منطقة الحدود المضطربة بين الانسانيات والعلوم الاجتماعية، حيث غالباً ما يعتقد علماء الانسانيات انها صارمة جداً، في حين يرى علماء الاجتماعيات أنها تعوزها الصرامة المعلمية الكافية.

أبراها المؤسسان _ وهما فيردينان دي سوسير في اللسانيات، وتشارلز بيرس في الفلسفة _ كانا مبتكرين لامعين، وكان لكل منها مسمحة شديدة من غرابة الاطوار في تكوينه العقلي . اذ أخذ سوسير في سنواته الاخيرة يجد رسائل خفية في النصوص (جناسات تصحيفية عمد والمصطلحات منتجاً أنظمة فكرية خارج متناول بقية الناس . ومع ذلك فقد كان فحذين الرجلين ذهنان خصبان بحق، فأدت السيمياء ذلك فقد كان لهذين الرجلين ذهنان خصبان بحق، فأدت السيمياء التي اقترحها سوسير الى حقل دراسي باركه ابداعها، وأن يكن هددته غرابة أطوارهما أيضاً . وفغذا الحقل الدراسي الجديد سطح بيني يشترك به مع الأدب، وهو ما أحاول أن أدرسه هنا. فكل الأقوال الإنسانية به مع الأدب، وهو ما أحاول أن أدرسه هنا. فكل الأقوال الإنسانية

تمكنها وتحددها أنظمة وشفرات يشترك بها كل من ينتج ويفهم هذه الأقوال. واذا كانت اللغة الانجليزية أحد هذه الأنظمة، فإنها لست الوحيدة. ففي داخل اللغة الأنجليزية، للخطاب القانوني والخطاب الطبي قوانينهما، التي لا تشتمل فقط تأويل الرسائل، بل تحدد ماهية من يخول بقولها، ومن يطق أو ينفذ ما جاء فسها أيضاً. فالوصفة الطبية، مشلاً يجب أن يشفرها طبيب، ويحلّ شفرتها صيدلي. وهذه القوانين هي اجزاء من الخطاب الطبي. إن الأوساط أو الأنظمة الطبيعية التي تُنقل الرسائل بوساطتها، تؤثر أيضاً على ما ينقل بوساطتها، ليس بقدر ما ادعى مارشال ماكلوهان، ولكن بطرائق واقعية جداً ومهمة. وتُنتج النصوص الأدبية وتؤول أيضاً بوساطة شفرات يقررها الجنس أو النوع الأدبي وكذلك بوساطة شفرات اللغة نفسها. وهناك شفرات أخرى تؤثر في اشكال القول الاقل صنعة. وقد تتحكم في التعابير العرضية من النوع البسيط جداً دوافع شعورية ولا شعورية معاً نحو الاتصال. وإذا كان للحياة اليومية «علم الامراض النفسي، الخاص بها، كما زعم فرويد بفصاحة، فإننا لا يمكن أن نتصور هذا ونفهم كلام اللاشعور الا اذا فهمنا الشفرات التي تتحكم بالقول اللاشعوري.

وحيث أن السيسمياء هي دراسة الشفرات والاوساط فلابد لما أن تهتم بالأيدولوجية ، وبالبنى الاجتماعية - الاقتصادية ، وبالتحليل النفسي ، وبالشعرية ، وبنظرية الخطاب. وقد تأثر تطورها من الناحية التاريخية، بقوة بالبنيوية الفرنسية وبها بعد البنيوية، أي بالانثروبولوجيا البنيوية وبحفريات ميشيل فوكو وبالفرويدية الجديدة عند جاك لاكان، وبعلم الكتابة عند جاك ديريدا. ويمكن كتابة كتاب مفيد لمناقشة هؤلاء الاعلام الكبار. ولقد ظهر في الحقيقة، كتاب ممتاز نوقش فيه موضوعهم نقاشاً حصيفاً، واعني به كتاب «البنيوية وما بعد» (۱). أما هدفي هنا فالقيام بشيء غتلف فأنا أود أن أكشف ما يحدث حين يدخل سيمبائي ممارس الى الحقل التقليدي في التأويل الأدبي.

هناك عدد من المخاطر التي يتضمنها هذا المشروع، عدا الخطر الأساسي في احتيال عدم القيام بهذه المهمة على نحو جيد جداً. أحد هذه المخاطر أن اهتام السيميائي بالبنى الجمعية ـ الأنواع، والخطابات، والشفرات وما أشبه ـ قد يتسبب في تضييع فرادة النص الأدبي . الخطر الآخر، أن الناقد بدخوله حقل «القراءة» سيقع تحت وطأة المهارسة التأويلية، أو تحت سحر الاستجابة الشخصية الى درجة أن تضيع المنهجية السيميائية التهاسكة في شراك التغسير القديم . ولقد حالت أن احترس من هذه المخاطر، ولكنني لست واثقاً من نجاحي دائمًا. ولم أحاول أن أخطي جميع الاشكال الادبية، أو أن أضيء جميع ما يمكن القيام به مع الأعمال الأدبية باسم السيمياء .

من الاغراءات التي يخضع لها السيميائيون اكثر من سواهم اغراء المصطلحات واغراء استعمال الرصوز المنطقية أو الجبرية، واستخدام الاشكال والمخططات السرضيحية. وقد قلصت هذه الادوات الى الحد الادنى، وفي بعض الحالات الى الصفر. وكان تقليمي لها، ليس فقط مراعاة للقارىء بل لأثني، أنا نفسي لا اطبق هذه الأشياء أيضاً. فأنا أصرف كيف تتناب العبين غفساوة عند التحديق بهيئة المشجرات الضخمة على الصفحة، وأشعر أن الجدوى الكيرة التي تستفيدها

^{1 -} Sturrock, John. Structuralism and since, New York . oup, 1979 .

الدواسات الأديبة من السيمياء لا تتمشل في تصنيفاتها التحليلية الموسعة، بل في عدد قليل من المفاهيم الأساسية والقوية التي تطبق على نحو بارع.

لقد أثبت أكثر مصطلحات سوسير وبيرس أولية أنها مفيدة جداً (مشل الدلالة والقسمة عند سيوسير، والانقينة، والمؤشم والرمز عند برس). وفي السيمياء الادبية أثبت مخطط جاكوبسن السداسي في الفعل الاتصالي الاساسي إنه خصب ضمناً لا لأن السيات الست هي كل ما يمكن تمييزه في الاتصال الانساني، بل لأن العناصر الستة هي كل ما يمكن التعامل معه تحليلياً، ولأنها متميزة بكثير من الوضوح، ولأنها على يدى جاكوسن تستعمل استعالاً ماشراً لاجراء تميزات مهمة ومفيدة بين أنباط الخطاب الرئيسة. وأنا أشر الى مخطط جاكوبسن مراراً إلى حد أن بعض الفصول يمكن أن تعدُّ تنويعات على مخطط جاكوبسن. ولقد أقيمت سيمياء الأدب المعاصرة على أساس عمل جاكوبسن. وأود أن أذكر بعض اعضاء الجاعة العالمية للسيميائين الذين اعتمدت عليهم اعتماداً كبيراً في تناولي : وهم رولان بارت، وجمرار جينيت، وجوليا كرستيفا، وتزفتان تودوروف، في باريس، وامبرت ايكو في ايطاليا، ويورى لوتمان وبوريس اوسبنسكي في الاتحاد السوفيتي، وسيمور تشاتمان وميشال ريفاتىر في الولايات المتحدة.

سيتضح لكل من سيمضي في القراءة انني معني بتأويل النصوص الادبية، ليس فقط كغاية في ذاتها، بل كجانب من جوانب الدراسات العقلية. والتأويل أو القراءة بمعناها الواسم _ هو أحد الإهداف الكبيرة المترخمة من الدراسة الأسمانوية _ وقراءة النصوص الأدبية هو أحد أفضل المنافعة _ ويربا أفضلها على الأطلاق _ لتطوير المهارات التأويلية عند الطلاب . ودون أن ألح باستمرار على هذه القضية ، أريد لتوضيحاني ومناقشاتي في الفصول التالية أن تعزز دور الدراسات السيميائية في تعليم الكفاءة التأويلية .

ويتسوجه هذا الكتاب الى اولئك الذين يعنون بمثل هذه القضايا، الى الرجال والنساء الذين يدرسون ويدرّسون اللغة والأدب، وفيها وراء هؤلاء الى كل من يهتم بكيفية تعلم هذه القضايا وتعليمها.

لم تنظم الفصول الثانية الآتية بحيث لا يمكن قراءتها الا بالترتيب الذي ظهرت عليه، ولكنها تتبع نمطاً معيناً. فالفصلان الأولان نظريان الله حد كبير. في الفصل الأول احاول أن أضع الاولان نظريان الله حد كبير. في الفصل الأول احاول أن أضع خاص. وفي الفصل الثاني أسعى الى تعريف الأدب بشكل سيمياتي، مؤكداً بعض سات النصوص الأدبية التي سيتم فحصها في بعد. ويهتم الفصل الثالث بتأويل قصيدة قصيرة مع أمثلة من شعر ورس. ميروين، ووليام كارلوس وليامز، وغاري سنايدر. ويطور التعصل الرابع جوانب من نظرية السرد، مع بعض الأمثلة الوجيزة التي تعتمد افلاماً أمريكية متعددة. وينظر الفصل الخامس الى السخرية بوصفها مصدراً للمتدة في النصوص الادبية مع انتباه الى الطريقة التي يعتمد فيها التشفير الساخر على كل من النوع والايديولوجيا. وفي يعتمد فيها التشفير الساخر على كل من النوع والايديولوجيا. وفي يعتمد فيها التشفير الساخر على كل من النوع والايديولوجيا. وفي يعتمد فيها التشفير الساخر على كل من النوع والايديولوجيا. وفي وجينيت وبارت للقبام بتحابل كامل نسيباً لقصة قصيرة واحدة كتبها وجينيت وبارت للقبام بتحابل كامل نسيباً لقصة قصيرة واحدة كتبها وجينيت وبارت للقبام بتحابل كامل نسيباً لقصة قصيرة واحدة كتبها

جيمس جويس. وفي الفصل السابع استخدم المناهج السيميائية استخداماً اكثر تحرواً لتحليل قصة واحدة كتبها همنغواي. وأنتقل في الفصل الثامن من الاهتهامات الأدبية الخالصة، الى فحص الطريقة التي يشكل ويسيطر فيها الأدب واللغة ذاتها على كل شيء «طبيعي» كالجسم الإنساني. كما يوضح الفصل الثامن الصلة بين السيمياء والنقد النسوي بوصفها منهجين نقديين، وهي صلة تقوم على أساس اهتهامها المشترك بأظهار شفوات خفية تشكل التصور والسلوك.

وتهدف هذه الدراسات ككل الى توضيح، ليس الى استنفاد الاحتالات التي ينطوي عليها المنهج السيمبائي في عارسة التأويل النصى . .

الانعانيات والنقد والعيمياء

يمكن تعريف الاسانيات بأنها تلك الفروع المكرسة في الأساس لدراسة النصوص. وكما تركز العلوم الطبيعية على ظواهر الطبيعة، وتربط السانيات الراعية ، ترتبط الاسانيات الراعية ، ترتبط الاسانيات الراعية ، ترتبط الاسانيات الراعية ، ترتبط الانتات البشرية حيوانات منتجة للنصوص، وتلك الفروع المساة الناسانيات التر يصلح المساق وتأويلها. وهذه الفراعة أو العالمية قواعد تتحكم بانتاج النصوص وتواويلها. وهذه الفراعة أو العالمية قواعد تتحكم بانتاج النصوص التي توصف وصفاً مختلفاً بأنها لغن والساط أو شفرات، أو المناسبة أو المناسبة الناسانيات البشرية . وتجدد الملاحظة ، مع ذلك ، أنه بعب إيشار الانسانيات للدراسة النصوص، فأن دراسة الشفرات التي تتحكم بإنتاج النصوص وتواويلها غالباً ما تقارم بحجة إنها لا انسانية . وهذا شيء مفهرم ، لكنه موفق أخذ عدد المتصمكين به يتضاعل مع نمو معارفنا عن العمليات التي تتحكم بتشفير وفك شفرات النصوص.

مع ذلك ينبغي الاعتراف بأن تمييزنا المألوف بين العلوم الطبيعية، والعلوم الاجتراعية، والانسانيات ليس نجرد وضع حدود شرعية بين هذه الاوهام السياسية التي نسميها «اقسام الدراسة» بل ان هناك فروقاً كبرى في المنهجية تقسم حقول الدراسة الكبيرة هذه، وهذه الفروق متأصلة في طبيعة المواد المدروسة وأمزجة وقدرات الناس المعنين بهذا الحقل. ان المهارات التأويلية التي يبديها أفضل داربي النصوت تتضمن إجراءات صامتة وحدسية تثبت مقاومتها العالية للصياغة النسقية، ومن هنا صعوبة نقلها على اي نحو مباشر أو شكلي. وبرغم ذلك فهي تظل في قلب الدراسة الانسانوية لان النص الفني (بالتعريف الثقافي) هو في ذاته أنفس النصوص التي انتجتها أية ثقافة بشرية، ومن هنا فهر النص الذي يحث على الدراسة المستفيضة بشرية، ومن هنا فهر النص الذي يحث على الدراسة المستفيضة والتأويل، ويتطلبها.

وبطرح الكثير من القضايا الصعبة والمهمة جانباً (مثل العلاقة بين النصوص الفنية والدينية والقانونية وتأويلها)، أود أن أركز هنا على وضع الستأويل الأدبي في الوقت الحاضر. اي انني بأخذ النص الأدبي عشلاً لجميع النصوص التي يدرسها علماء الانسانيات، أود أن انظر في الفائدة المسوحاة والامثلة التي تقدمها لنا في الوقت الحاضر دراسة النصوص الأدبية. وسأضع نصب عيني، طوال هذا البحث اربعة ادوار اجتماعية محكنة نتيناها حالياً بصدد مثل هذه النصوص هي : المؤلف والناقد والمعلم والطالب. ومن الواضح ان الشخص نفسه قد يؤدي أي دور أو كل هذه الأدوار مع النصوص الادبية ولكن ليس في الوقت نفسه، وبالنسبة ألى النصر نفسه.

يمكن تنظيم هذه الادوار أو الوظائف الاربع في نمط أو نموذج تبادلي (Syntagm) تنظم عناصره ونظهر دائياً في الترتيب نفسه بالنسبة الى أي نص معين : المؤلف ، الناقد ، المعلم ، الطالب . ينتج المؤلف نصاً أساسياً . وينتج الناقد نصاً ثانوياً يتولى تأويل أو تقييم النص الأساسي. وينتج المعلم نصوصاً ثانوية أيضاً، بعضها يكون سريع الزوال، لائه يلفى شفوياً في الصفوف الدراسية، وبعضها يلبث فترة اطول لائه يأخذ شكل «ملزمة» مطبوعة أو «واجبات» مكتوبة أو اختبارات. واخيراً ينتج الطالب النصوص ايضاً، اما على صيغة نقاش شفوي، أو كرثائق مكتوبة جواباً عن الاسئلة الامتحانية أو تنفيذاً لواجات كتابية.

ان السلسلة التجاورية أو التبادلية التي وصفتها تضعنا في قلب اجراء جوهري في تعليم الانسانيات، فنحن كتربويين عترفين ننخرط في بنية اجتماعية - اقتصادية تعتمد فيها اسباب رزفنا على ما نؤديه في السلسلة. وفي وقت ما ادينا - وقد نؤدي ثانية - أي دور من هذه الادوار الاربحة بالنسبة الى أي نص. على أن اداء الدورين الطرفين عند اكشرنا أقل احتهالاً للحدوث من الدورين الوسطين : فليس من المرجح ان نكون مؤلفي نصوص أساسية وطلاباً تهتدي اجاباتهم على النصوص الأساسية، بها تلقوه من تعليم. لكننا، برغم ذلك معلمون جيحاً، ويؤدي اغلبنا في كثير من المناسبات دور النقاد ايضاً، سواء نشرنا اجويتنا النقدية أو اكتفينا بمداولتها مع الاصدقاء والزملاء. وغالباً ما يكون الشخص نفسه، في الحقيقة، وفي أومنة غتلفة، ناقداً ومعلياً معاً فيها يتعلق بالنص نفسه. غير ان الوظيفين تختلفان.

وبسمعنى من المعاني، يريد كل من الناقد والمعلم أن يقصي دوره على نحو ما. فالناقد وقد قال «مقولة» ما بخصوص نص معين يأمل أن تتسمثل التأويلات اللاحقة مقولته مدخلة أياها في تراث تأويل. وهكذا يتوقع الناقد ان يتنقل من نص الى آخر على الدوام. وعاولات النقاد تنبيت استحراذهم على النصوص مضللة، فهي مضحكة في أخل الاحرال، ودعية في اسوئها. وكذلك هي الحال مع المعلم الذي يتوقع ان يتنقل من طالب الى آخر باستمرار. ويحدث هذا من الناحية المثالبة حين يتمثل الطالب الستراتيجيات التأويلية أو التقييمية لمعلم معين ويضمها بحيث يستطيع ان يطبقها بنفسه (أو بنفسها اذا كانت طالبة). ونحن غالباً ما نخفق، عملياً، في تحقيق هذه الغاية، لكنها تبقى مائلة أمامنا كهدف. ولا يحظى هذا الاجراء بالتسويغ الاحين يبلغ الحد الذي يستطيع فيه الطالب ان يقصي كلاً من المعلم والناقد، لكي يصير قارئاً نقدياً لمختلف انراع النصوص.

في تأمل حالة التفكير النقدي اليـوم، أود ان اضع نصب عيني هذا الاجراء التربوي البسيط حين أسأل سؤالين :ــ

أولها : مـا الـذي تعلمناه، ان كنا قـد تعلمنا شـيئاً، عن التأويل النصى الذي له تطبيقات مباشرة في المهارسة التربوية ؟

والشاني: أي المواقف والستراتيجيات التأويلية الفعالة في الوقت الحاضر يقدم لنا أفضل النهاذج لتأويل النصوص الأدبية ؟

قـد نعـتقد أننا نعرف كل شيء عن تعليم التأويل النصي، غير أن كثيراً من المعـتـقـداتنا، يناقض بعـضهـا بعضاً، أو يتحدى محاولات الشرضـيح. ولو وضـعنا معـرفتنا المفترضـة جانباً، وبحثنا على طريقة ديكارت عن مبـداً اسامي للدراسات الاتسانية، لما وجدنا «الانا _ أفكر Cogito» بل «الأنا _ أختر Scribo». وهذا في الاقل ما تتـفق عليه جميع النظريات النقـدية الحـديثـة. فانا انسانوي، ليس لأني أفكر، ولا لأني اقـرا، بل لأني أكـتب، ولأني بالتـالي انتج نصـوصـاً. ووراه السـخرية

اللغوية عند رولان بارت نيابة عن النص الكتابي، ووراء اللف والدوران الغراماتولرجي (الكتابي) في تفكيكية ديريدا ، ووراء حاجز الاقرال الحكمية في خطاب ميشيل فوكو، ووراء الاعماق الحادعة والسطرح الغامضة في الحاح جاك لاكان على الحرفية، وعلى نحو اكشر وضوحاً في كتابات كثير من النقاد الانغلو _ أمريكين، نستطيع ان نجد مبدأ مشتركاً واحداً لا غير هو مبدأ «أنا أكتب اذن أنا مرجود» (والى حدما فأنا النصوص التي انتجها.

وهذا يعني من خلال النصوذج التربوي البسيط الذي ناقشته ان عملية التأويل لا تكتمل إلا إذا انتج الطالب نصه التأريلي الخاص. وربا يكون لدى علم النفس في هذا المجال الكثير عما يعلم به التربية الادبية. ويؤكد كل من فرويد ولاكان على اهمية تعبير المريض عن الحدث في كليات. (انظر: جاك لاكان، لغة الذات، ١٩٦٨ ص ١٦٨ للحصول على أي أثر علاجي. فلا يكفي أبداً اخبار المريض، بها حدث لأماش شعوره، بل إن على المريض أن يصوغه صياغة لغوية بنفسه، كما قال فرويد وبروير عام ١٩٦٣ : لابد من تكرار العملية التي وقعت أصلاً على أكبر قدر عمكن من الحيوية، لابد من الحيوية، لابد من الحيوية، لابد من العادية المنوية المناخ على أكبر قدر عمن عاغ الحوية.

(المؤلفات الكاملة ، ١١ ، ٦ ، مقتبسة من ملاحظات ولدن على لاكان).

لا أقــول ان التحليل النفسي والتأويل الأدبي شيء واحد، أو حتى

⁽١) يناقض المؤلف هنا مقولة ديكارت الشهيرة : أنا أفكر إذن أنا موجود Cogito, ergo sum

انها عمليتان متشابهتان الى حد كبير، بل ان التحليل النفسي أظهر باستمرار ولما يزيد على ثلاثة أرباع القرن بأن هناك فرقاً ذا دلالة بين حالات الشعور المتضمنة في تلقي النص وإنتاجه. فالنص الذي نتنجه ملكنا على نحر أعمق وأكثر جوهرية من النص الذي نتلقاه من الحارج. وحين نقراً فأننا لا نمتلك النص الذي نقرأه بشكل متواصل. أما حين نؤول نصاً فإننا نضيف الى خزين معاوفا - وما نضيفه ليس النص نفسه، بل تأويلنا له. ونحن في التأويل الأدبي نمتلك ما نخلقه فقط.

أرجو ان لا يكون فيها أقوله هنا جديد، بل مجرد صياغة لما يعرفه دائياً أي معملم أدب: أي ما من جدوى من إعطاء التأويلات للطلاب، فهم يجب ان يقوموا بهذه التأويلات بانفسهم، وان انتاجية الطالب هي تتويج للعملية التربوية. وفي الحقيقة، بغير هذه الانتاجية الطالب هي تتويج للعملية التربوية. وفي الحقيقة، بغير هذه الانتاجية المؤسسات الأكاديمية التي تتبنى، أو تحاول ان تبنى نهاذج من عالم التصنيع والتجارة. ولو كانت المدرسة مصنعاً لكان الاداريون مدواء التصنيع والتجارة. ولو كانت المدرسة مصنعاً لكان الاداريون مدواء عمل والمعلمون عهالاً، ولصار الطلاب، ومتنجات، وهكذا كلها زاد وجمة نظر محدودة معينة فان هذا صحيح تماماً، لكن ما يتجاهله وجهة نظر محدودة معينة فان هذا صحيح تماماً، لكن ما يتجاهله أعداد كبيرة من الطلاب، إن أول شيء تتم التضحية به في تخريج أعداد كبيرة من الطلاب هو انتاجية هؤلاء الطلاب، أي انتاجهم أعداد كبيرة من الطلاب هو انتاجية هؤلاء الطلاب كمنتجات. لا التصوص. وبها أن انتاجيقهم هي جوهر التدريب في الانسانيات، فهي شيء لا يمكن التضحية به دون تحظيم هؤلاء الطلاب كمنتجات. لا شيء لا يمكن التضحية به دون تحظيم هؤلاء الطلاب كمنتجات. لا ربب أن أجهة التغليرون يمكن ان تنتج اسرع وارخص فيها لو تم

الاستغناء عن شاشات العرض فيها ولسوء الحظ فإن متجات ذات تعليم انسانوي بالاستغناء عن الجرهر الانساني فيها امر أصعب على الكشف من أجهزة تلفزيون تنقصها الشاشات. لكن الخسارة التي ستلحق بالمجتمع واقعية وسيدفع ثمنها.

ها انا استطرد، غير ان الاستطراد سمة من سهات الخطاب الانسانوي. ولالتقاط رأس الخيط ثانية أقول: تميل النظرية النقدية المعاصرة الى توكيد حدوسنا عن اهمية انتاج النصوص لدى طلاب الأدب. فعلى الطالب ان ينتج خطابه التأويلي لاكهال عملية الدراسة الأدبية. وهذا يطرح سؤالين جانبيين: كيف؟ ومن أي نوع؟ يقع جواب السؤال عن الكيفية، فيها أرى، في منطقة ما نعرفه عن الدراسة الأدبية، ولهذا سأناقشه أولاً. أما سؤال النوعية فموضوع خلافي، والأولى تأجيله الى ما بعد.

تتفق جميع مدارس النقد الحديث، برغم اختلافها في أشياء كثيرة على فكرة أن أنتاج النصوص ينطوي على قبول بالقرانين القائمة قبلها. أي أن المرء لا يتعلم اللغة الانجليزية أولاً، ثم يكتسب القدرة على أنتاج أي نوع من النصوص باللغة الانجليزية. بل أن أكتساب لغة أولى يعني الدخول مباشرة في سياق ثقافي معقد، وقد يكون مثل هذا الحدث حدثاً لا ينسى وستترتب عليه آثار مهمة في الأدراك والتمييز، فإنتاج نصوص في لغة ما يتضمن قبولاً بمستوى ثان من القيرد الشفرات التي تتحكم بالامكانات الاسلوبية تنفتح على أي نمط من اناط الخطاب. وهذا ايضاً لانها تنضمن التضحية على أي نمط من اناط الخطاب. وهذا ايضاً لانها تنضمن التضحية بالحرية للحصول على سلطة ما، قد يكون لها بعدها الذي لا ينسى.

ونحن نسمي دراستنا «فروعا» للسبب المعقول نفسه وهو أنها تتطلب بالضبط هذا النوع من التضحية والخضوع. ومثل تعتمد قدرتنا على التكلم على الحد من فنائض الحرية في الأصوات، لكي نتلاعب بعدد عدود من الفونيات على نحو مضبوط عرفياً، كذلك فأن القدرة على أنتاج أي نوع من أنواع الخطاب. ويتعلق السؤال الذي أثيره الأن بأفضل قبولاً باعراف ذلك الخطاب. ويتعلق السؤال الذي أثيره الأن بأفضل الطرق لتحقيق هذا لطالب الأدب.

واضح ضممنا ان عارستنا لا تتفق مع معرفتنا بهذا الشأن في الرقت الحاضر. فقد كنا نتصرف وكأننا كنا نفكر بأن بالامكان أن نقرأ نقرأ ثم نتج خطاباً تأويلياً عنه بالمعاينة والحدس. لكن ما نعرفه أفضل. وهنا مرة أخرى تميل أكشر المدارس النقدية المتباينة، التي تتبادل الاتهامات، الى الاتفاق. فنحن نعرف أن كلاً من المعاينة والحدس هما أصلاً من منتجات الخطاب، فنحن نقرأ كما تعلمنا أن نقرأ، ولن نرى بعض الأشباء حتى يراد منا أن نراها، ونكتب دائيا «الإبداع» سواء في الخطاب النقدي واجهناها، فالقدرة على «الإبداع» سواء في الخطاب النقدي أو في الخطاب الشعري لا تعطى للطالب المستجد، بل أنها تكتسب بالسيطرة على الاعراف الى درجة للطالب المستجد، بل أنها تكتسب بالسيطرة على الاعراف الى درجة يسلى معها الارتجال، وهنا مرة أخرى يتم أستبدال الحربة بالقدرة.

برجيز القول، لابد أن يُصطى الطالب الذي يُراد منه انتاج الخطاب التأويلي نهاذج من ذلك الخطاب ونصوصاً أدبية تكون موضوعاً لتأويله. وأن يطلب من الطالب أن يؤول القصيدة (س) على طريقة الناقد (ص) شيء أسهل وأكثر معفولية من أن يطلب منه النظر اليها والكتابة عنها عن ظهر قلب. لأن هذا الطلب الثاني، الذي يبدو في الحقيقة أصعب بكثير وأكثر إنحرافاً من الطلب الاصطناعي الأول، وذلك الطالب المستجد، شأنه شأن الشاعر المستجد، لا "قلب" له ليتحدث عنه، وما نتحدث عنه هنا الشاعر المستجد، لا "قلب" له ليتحدث عنه، وما نتحدث عنه هنا ليس جوهراً وجودياً، بل خاصية متحولة، ووظيفة أسلوبية، وتكمن كبيرة، ففي أي شكل من أشكال الخطاب تتحقق الشخصية من خلال الاسلوب، والاسلوب هو طريقة في الادراك كها هو طريقة في الاشاء. وحين نطلب من الطلاب ان يحققوا شخصيتهم الجوالة، قبل الأوان مسواء كانت هذه الاصوات ضبر الصواتهم، صواء كانت هذه الاصوات سلسلة "كلف" النبسيطية، أو أي شارح أو معلم آخر. ومن الافضل بكثير ان نعترف بهذا الكلام البطني (٢) وان مناطريقة التي تضغط بها أو تمدد هذه الملابس المستعارة شخصياتهم من الطريقة التي تضغط بها أو تمدد هذه الملابس المستعارة شخصياتهم الجوالة.

ولنعبر عن هذا بأبسط ما يمكن نقدل أن معرفتنا بالمراحل التي يسمر بها الخطاب تقترح أن يعطى الطلاب المراد منهم انساج نصوص تأويلية هذه النصوص وان يقرأوها حتى يتمشلوا العادات والمبادىء الستي تمضذي هذا النوع من الخطاب، وهذا لا يعني اننا اذا اردنا من الطلاب أن يأولوا النص (أ)، فاننا يجب أن نعطيهم ما قاله النقاد (س) و (ص) و (ط) عنه، بل ينبغى القول أن الطالب مسكون في حال

 ⁽۲) الكلام البطني Ventriloquy الكلام الذي يشجه من ابطنه، لا من اشفنيه، ممثل يمسك
 بدمية بجملها تبدو وكأمها تتحدث.

أفضل للكتابة عن النص (أ) حين يتضمن المنهج بعض تأويلات النقاد (س) و (ص) و (ط) للتعرف على النصوص (أا) و (آ۲) و (آ۳) التي هي مشابهة بنية واسلوباً للنص (أ). هذه هي الطريقة التي نتعلم بها جميعاً، والطريقة التي ينبغي ان نعلم بها. وهي بالغة البساطة.

ما ليس ببسيط هو أي نوع من النصوص التأويلية يجب أن نقدمها، بوصفنا معلمين كناذج ونشجع طلابنا على انتاجها. هنا يبدو أن النظرية النقدية المعاصرة تقدم نظاماً صربكاً ومتناقضاً من الاحتيالات. وسأحاول فيها يتبقى من هذا النقاش أن أضع هذه النظريات والمارسات النقدية المرتبطة بها في غطط معقول، وأن أقترح بعض التوصيات القائمة على أساس هذا المخطط. وينبغي على، وأنا أفعل ذلك، أن اكشف عن نزوعي في البدء، اذ لم نعد في منطقة يُعقل أن نتحدث فيها عن المعرفة، فالقضايا الأساسية عط شك هنا، على نحو لم يحدث من قبل.

إنني ادعو منهجي في الدراسة الأدبية - وفي الحقيقة في عدة أشياء أخرى - المنهج السيميائي . وسأتولى مناقضته وعرضه في المكان المناسب . وأنا أذكره الآن لان المخطط الذي اريد استعهاله مبدأ منظاً هو خطط سيميائي ، يقوم على أساس الوصف البسيط للفعل الاتصالي كما أشاعه رومان جاكوبسن . ويميز جاكوبسن ، في هذا الوصف الذي يمكن تحويله الى خطط ، العناصر الحاضرة في اي فعل اتصالي . يمكن تحويله الى خطط لوصف قراءة النص الأدبي، نوصل على شيء يشبه ما يلى :



يمكن تصنيف المدارس المؤترة في النظرية والتأويل الأدبيين، في الأقل على نحو أولي، بحسب تركيزها على مظهر من مظاهر هذا المخطط. أي أننا اذا اخذنا قراءة النص الأدبي كفعل اتصالي مكتمل، فإن أية مدرسة نقدية تميل الى إيشار أحد هذه العناصر على حساب العناصر الأخرى في موقفها من عملية القراءة. ويمكن اجراء بعض التعديلات لاحقاً في أنواع المواقف الممكن اتخاذها من العنصر الأثير في الصلات الشائمة بين العناصر المختلفة. ولنبذأ بفحص مواقع المدارس النشدية، فنرى كيف يعمل هذا المخطط. ويمكننا ان نبدأ بأوضح الأطراف.

في الوقت الحاضر لدينا دُعاة أشداء للنقد الذي يتوجه الى المؤلف والنقد الذي يتوجه الى القارىء. وأعني بالنقد الذي يتوجه الى «المؤلف» ذلك النعج من التأويل الذي يؤثر دور المؤلف في النص، ويبريد استرجاع نية المؤلف كمفتاح لمنى النص. وأبرز دعاة هذا المنهج هو إ. د. هبرش الذي طرح قضيته بقوة وبلاغة في كتابه: «الصداقية في التأويل» و «أهداف التأويل». فقد رأى هبرش، مدعوماً بعمل فلاسفة الفعل الكلامي ، وأراه مقنعاً جداً ، اننا لا يمكننا ان نتحدث عن تأويل محدد ما لم نفترض سلفاً قصداً للمؤلف يوجه ذلك التأويل. وفي الحقيقة فان منهج هيرش هو أكبر الطرق محافظة للوصول الى معنى النص. فهو يفترض ان مؤلف النص الأدى هو تحديداً أفـضل من القاريء، وإن انجازه مساو لما كان ينوي إن ينجزه. وهكذا فان العب، يقع على عاتق القارى، الذي ينبغى عليه أن يسترجع نية المؤلف وقصده. وهذا المنهج نظامي، أي أنه في الواقع يخضع لمنهج القانون والنظام. فهو يقدم مبادىء لاثبات مصداقية التأويل،. وبالتالي يخضع نفسه الى نوع من نظريات التعليم. وكما يذكرنا هيرش فان لتقاليد الدراسة التأويلية (الهرمنيوطيقية) هذه انه يميل إلى اعتبار المؤلف إلهاً. وفي تقديري فان اقوى مغريات هذا المنهج التي تروق لأذهاننا هي أن الطلاب في الحـقـيقة قراء غير اكفاء، ومن هنا فهم بحاجة الى ضوابط دقيقة تتوفر فيها معايير للقراءات «الصائبة) و «الخاطئة). ومن الواضح أن ثمة ايديولوجيا، وفلسفة تربوية متنضمنتان هنا، وربها لا يكون من السهل الفصل بينهها. غير ان من الجلي ان قـوة هذا المنهج تكمن في نظامه، وان خطورته تأتي من المصدر نفسه. فهو يمكن ان يؤدي الى نزعة تسلطية صارمة قد تقتل الدوافع الابداعية عند الطلاب، وتحول القراءة الى عمل رتيب بل، اسوأ من ذلك، إلى مناسبة للخوف والدفاع العدواني عن النفس.

في الطرف الآخر لدينا المدرسة النقدية التي تؤكد على القارىء، وتؤثر استجابة القارىء للنص. ويرى أنصار هذه المدرسة أن القراء يصنعون المعاني، وإن لهم الحق في اضفاء اي معنى تلزمه حاجاتهم النفسية على نص معين. وليس النظام، بل الفوضى هي التي تحتل موقع الامتياز في هذه النظرة. وكيا يقول عرر مجلة «القارىء: الرسالة بالتأكيد توجد ، وسنجد بعض نياذجها في قلب المخطط الجاكوبسني. وقد احتل النقد الذي يؤكد على النص نفسه مركز الفكر الفكر الاسريكي منذ العقد الماضي. وبالنسبة الى النقد الجديد، كها صار يسمى، فقد تبرأ من الاهتمام بقصد الكاتب في تأويل النص، وحرية القارىء في اختيار نوع من التأويل الذي يبدو مناسباً معاً. وهذا هو السبب الذي جعل كتاباً مثل ففهم الشعر، وما استلهمته من اعمال أخرى تتحول الى عناصر أساسية في صفوفنا الدارسية، لمدة طويلة. لقد قدم النقد الجديد تمريناً في البراعة النصية المدعومة بالمعجم

وكتاب النحو، بدلاً من هيئة المؤلف وفوضى القراء. ووضع ذلك، على المستوى الايديولوجي، موروث النقد الجديد في خدمة الموروث الامريكي في التأويل الدستوري _ أي تفسير تشريعي أكثر مما هو تأويل إنجيل _ الذي قدم للمدول تمريناً مناسباً في البراعة، ولكن ضمن توكل المحامين لكي يدعموا ويدافعوا عن مقاصدنا نصياً أما النصوص نوكل المحامين لكي يدعموا ويدافعوا عن مقاصدنا نصياً أما النصوص الشعرية فتعمل على نحو نختلف، كما بين النقد الجديد على أحسن وجه، غير أنها شأنها شأن الوصايا والقوانين التشريعية، أو حتى الدستور نفسه كان يجب اخذها كوثائق مكتفية ذاتياً تماماً للافصاح عن معناها. وكمان ينبغي عدما قاله ووردزورث وجيفرسون خارج النص

هـذا الوضع الذي اثبت جدواه في قاعات الدرس والدراسة هو السيرم أقل تأثيراً وفاعلية، لانه امتص من ناحية وبسبب الهجهات المستمرة عليه من غتلف الجهات من ناحية اخرى. لقد بين هيرش بأن «المنالطة القصدية» لا تقفي على الحاجة الى النظر في القصد لتحديد المعنى. وثأر الاساتذة التقليديون موضحين ان الجهل بأساليب الكتابة في توطيد النص يمكن ان يؤديا الى اخطاء تأويلية مضحكة. وكذلك بين الماركسيون والنقاد الاجتماعيون الأخرون كيف ان الإديولوجيا والقوالب الشقافية لا يمكن النخاضي عنها في التأويل النصي. اذ يؤكد كل من المنهج التاريخي والنقد الاجتماعي، بالطبع، على السياق في كل من المنهج التاريخي والنقد الاجتماعي، بالطبع، على السياق في تتناولها للنصوص الأدبية، مصرين على ان المعنى لا يكمن فقط "في" تتناولها للنصوص الأدبية، مصرين على ان المعنى لا يكمن فقط "في" الكليات، بل في نظام القيم والتضمينات التي هي قضايا تاريخية،

وينبغي ان تفهم بهذا الشكل.

وفي وقـت مـبكر في هذه البـلاد وقف الارسطيــون الجــدد مــوقــفــأ منضاداً للنقاد الجدد فاكدوا على النقد البلاغي ونقد «الأنواع الأدبية»، مؤولين المنصوص في ضوء المعايير والاعراف التي يحددها النوع الأدى، أي «الشفرات، بالمعنى الذي أشار اليه جاكوبسن. هناك بالطبع فروق أخرى بين هاتين المدرستين ، كان أبرزها ميل مدرسة شبكاغو للنقاد البلاغيين الى تأويل النصوص ، على نحو أساس ، من خلال قدراتها الأخلاقية والعاطفية في الاقناع . فالنص يلزم قارئه نيابة عن المؤلف. بينها رأى نقاد "نيوهيفن" ان القارىء الاكشر فاعلية يستكشف النصوص الأدبية التي فيها غموض او مفارقة تحول بالتالي أو تعوق دون اينضاح النقصد الاقتناعي. والتطورات الأخيرة لهذا الاختلاف بين المدرستين مهمة وسنعود اليها لاحقاً. أما الان فينبغى ان نقف لنرى ان توكيد النقد الجديد على النص كان يتضمن افتراضاً مؤداه ان النصوص الشعرية معدة لانتاج استجابة شعرية خاصة، فغموض النص هو المعادل الموضوعي للحالة الفكرية الخالصة عند القارىء، الذي يدرك ان النص لا يريد ان يدل دلالة مطابقة على الواقع بل يريد ان يوحى ببنية جمالية متوازنة توازناً جميلاً. وهكذا كان النص، في الفكر النقدي الجديد، معزولاً قدر الإمكان عن مظاهر الاتصال الأخـرى، وكـان كل نص معزولاً قدر الامكان عن أي نص آخر، بفرادة اكروتشية). فلم يكن النص نصاً، بل اعملًا). وينبع كل من قــوة وضـعف التأويل النقــدي الجديد من هذا التمركز المتطرف حول العمل كموضوع ذي معنى فريد.

ومن خلال الفحص الخارجي يبدو ان الشكلانيين الروس يشاركون النقاد الجدد الكثير من افتراضاتهم النقدية. فهم أيضاً اكدوا على النصوص، وأصروا على ان سياق العالم الخارجي أو الغرض الاقناعي لا يمكن ان يكونا مهمين في النص الشعري. ويمكن تكثيف وجهات نظرهم في فكرة جاكوبسن في ان النص الشعري هو النص الذي يؤكد على صورته النصية الخاصة. وكان الشكلانيون يختلفون عن النقاد الجدد في اهتمامهم الكبير بالومسائل البلاغية واعراف البنية الشعرية. وكانوا دائمًا يبحثون عن الشعرى في الشعر، والنثرى في النشر، لدرجة أنه حتى دراساتهم للنصوص المفردة كانت تدور حول المبدأ الشعرى الذي يمكن ان ينطبق على نصوص أخرى في النوع نفسه وهكذا انعطفت استراتيجياتهم التأويلية من التوكيد على النصوص الى التوكيد على الشفرات التي تحكم انتاج النصوص. وهذا التوكيد أكثر وضوحاً عند البنيويين اسلاف الشكلانيين الروس. وقد أدى عند الكثر من البنيويين إلى تقضيل تلك النصوص التي تسود فيها الشفرات والاعراف على نحو واضح، أي الأذب الشعبي، والفلم الشعبي والقصصي الشعبي.

أدى التأكيد الشكلاني والبنيوي على الشفرات الى تطوير المقاربة البلاغية عند اتباع مدرسة شبكاغو الارسطين. ومن المفهوم تماماً، مشارً، ان ننظر الى عمل جبرار جينيت «الخطاب السردي» كتطوير لكتاب « بلاغة القصص » لوين بوث (شبكاغو ١٩٦١) ، وكتاب سيمور تشاقان الحديث «القصة والخطاب» يقع ايضاً في هذا الموروث الموحد الذي يؤكد على مقاربة النصوص من خلال الشفرات النوعية والاعراف الاسلويية . وترز بعض الدراسات السيميائية الحديثة الحديثة الاخرى تقارباً من نوع ما بين المفاهيم الاوروبية والامريكية للتأويل. فيتناول كتاب يوري لوتمان «تحليل النص الشعري» وكتاب ميشيل ريفاتير «سيمياء الشعر» القصائد من خملال الاعراف، ولكنها يشتركان مع النقد الجديد في النظر الى النص باعتباره يحيل الى ذاته اكثر بكثير مما يحيل الى سياق العالم الحارجي، ويركز كتاب بربارة هرنشاين سميث « الحاقمة الشعرية » (شيكاغير ١٩٦٨) أيضاً على الشفرات والاعراف كطريق لتأويل النصوص. غير ان رضبتها في الحديث عن حس القصيدة بالصدق بربطها بنقاد شيكاغو الذين كان يمتزج امتمامهم بالاعراف والشفرات دائماً بالاهتهام بأثر النص العاطفي والفكري على القراء.

وهذا الأثر بالضبط هو ما يقلق ناقداً ميميائياً مثل رولان بارت ويساعده على تكريس كتاب مثل «س/ أو يهدم فيه بارت التمييز بين النصوص الشعبية والاسطورية في مقالاته التأويلية. أما في مرحلته ما النصوص الشعبية والاسطورية في مقالاته التأويلية. أما في مرحلته ما أصبل شأنه شأن النص التلاسيكي غير أصبل شأنه شأن النص الشعبي، وإنه محكوم مثله بالآراء السائدة أصبيل شأنه ألل الشأن لما والإيهاءات الصياغية المعروفة. والواقعية، في رأي بارث، لا شأن لها هو معروف ملفاً. النص الواقعية الكلاسيكي نسيج من الكلائش الجاهزة، لأن الشفرات جميعاً قعرية بالنتيجة. يوفض بارت النص الشرائي في س/ ز، ويدعو الى نص كتابي، نص متحرر بها يكفي من النطق والنحو لكي يتبح للقارىء ان يؤدي دورافعالاً في عملية الحلق النصو، اى ان «كتب».

النص الكلاسيكي عند بارت نص قرائي تماماً، اي ان البناء الغنى لشفراته المتشابكة يفرض على المؤول دوراً من الاستهلاك السلبي لا ينجو منه سوى النص غير القرائي. غير أن ممارسة بارت نفسه وممارسة مدرسة النقاد الذين يطلق عليهم الآن اسم «التفكيكيين» توحى أن ثمة بديلاً لهذا الدور السلبي المقيت. وقد يمكن اعتبار النقد التفكيكي الامريكي نبتة تفتحت من تعليق بول دى كان في كتابه « العمى والبصيرة ، (اكسفورد ١٩٧١) على كتاب جاك ديريدا «علم الكتابة». وتنقل هذه المدرسة النقدية القارىء من السلبة بافتراض ان في كل نص «مناطق عمى» هي الى حد ما حاسمة في تأويله. فالنص لا يستطيع ان يقول كل ما يعنيه، لان الصمت، في بعض النقاط الحاسمة، يمكن معاني النص من الظهور. ومن هنا، فهو خطوة باتجاه الحاح هارولد بلوم على ان كل قبصيدة تعتمد على سوء قراءة يقوم بها شاعر لما عمله اسلافه (انظر «قلق التأثير؛ اوكسفورد ١٩٧٣) وباتجاه استراتيجيات أخرى تحرر القارىء من السلبية بالتسليم بأن النص غير مكتمل، أو منقوص. والفضيلة الكبرى لمثل هذا الموقف انه يسمح بالتركييز على النص ويشجع من ناحية اخرى القارىء على القيام بدور ابداعي فاعل. وهو يحيـد الاصرار التأويلي على قـصـد المؤلف بافتراض أن الايهان الرديء أو العـمى عند المؤلف سيوقع هذا القصد تحت طائلة التعمية. وكما يقول دي مان فهو يؤكد «الاعتماد المطلق للتأويل على النص، والنص على التأويل..

ليس من السبهل الحفاظ على هذا الوضع المتوازن لأسباب كثيرة. فبإضعاف دور قبصد المؤلف في النص يفتح النقد التفكيكي الطريق أصام المواقف المتطرفة لـ « مذهب القرائية » الذي تُنهم فيه النصوص به اللاجزمية المطلقة votal Indeterminacy أ. ومن ناحية أخرى يسارع اصحاب النقد الموجه الى السباق الى تفسير العمى الذي يؤدي إلى التأويل استناداً إلى صبغ معينة. وهل الخصوص سبعوو النقاد الماركسيون العمى الى الغائم الأيديولوجية، ويؤولون استناداً إلى عقائدهم الخاصة ، وسيجد نقاد التحليل النفسي أن بالامكان ترجة فكرة «الكمي» و «التسامي». وهذا هو سبب الشجار القائم بين اتباع ديريدا وأتباع لاكان في الوقت الحاضر. لاكان الأكثر براعة، ليس شبيها بأية حال لما يتصوره دي مان أو يديرا. وفي الحقيقة فانه ليس شبيها بأية حال لما يتصوره دي مان أو ديريدا. وفي الحقيقة فانه ليس شكيكاً أبداً، لانه متمركز بقرة حول للعمى، تماماً مثلها برى «الماري» الأصيل برى التأويل هتكاً دائل للعمى، تماماً مثلها برى «الماري» الأصيل الدورة زحزحة دائمة للبنية الاجتهاعية. وتتضمن كلتا النظرين لازمة سعيدة ترى ان النقاد والشوريين لن يكونوا عاطلين عن العمل أبداً.

ولأكن الآن أدق في وضع المنهج السيميائي في الادب، بين هذه المناهج الاخرى. ترفض السيمياء علم التأويل الخاص بالمؤلف من خلال نقدها لفكرة المؤلف. فنالمؤلف عند الناقد السيميائي ليس الها يتأمل في خلقه، ولا حتى شخصية فردية موحدة تماماً تضع خياراتها الجالية كما تشاء. منتجو النصوص الأدبية هم ايضاً كانتات ثقافية احرزت رتبة الذاتية الانسانية من خلال اللغة. ويتحقق ما ينتجونه من نصوص أدبية بقبوهم قيود المعايير النوعية أو الاستطرادية. وتتحدث من خلاهم أصوات أخرى بعضها ثقافي وعام، بعضها يجيء مشوهاً بسبب تلك الجوانب من الحاجة الاجتهاعة الكبونة كثمن للحصول

على ذاتية عـامـة في اللغـة. فالمؤلف ليس «أناه مكتملة، بل مزيج من العناصر الخـاصـة والعـامة، الشعورية واللاشعورية، التي توحدت على نحو ناقص لكى تستخدم أساساً تأويلياً.

يكون القراء، بالطبع بالطريقة نفسها: فهم ذوات منقسمة تتخللها الشفرات. وترك القارىء «حراً» في التأويل أمر مستحيل. لان القارىء «الحر، هو أيضاً واقع تحت رحمة الشفرات الثقافية التي تشكل كل شخص بوصف قارئاً، وتحت رحمة الملامح المناورة للنص وللصف، وسياق القراءة كلها ايضاً. ان الطلاب بحاجة الى ان يكتسبوا الشفرات التأويلية لشقافتهم، ولكنهم بحاجة ايضاً الى ان يروها كشفرات، وبذلك يمكنهم ان يتدونوا تلك النصوص التي تعيد صياغة الافكار المقبولة، وان يتحصنوا في الوقت نفسه من الاستغلال المناور للرأى الجاهز.

في تمييز المنهج السيميائي للدراسة الادبية عن المناهج الاخرى، قد يكون من الاهم ان نوضح الفرق بين التحليل السيميائي وأهم سوابقه في الفكر النقدي والتربوي الامريكي: أعني النقد الجديد. ويمكن اقامة هذا التمييز على أساس الاختلاف بين فكرق «العمل» و «النص». ويعتمد تفسير النقد الجديد على فكرة «العمل» الأهي: أي الموضوع الكامل المكتفي ذاتياً، الذي يتكون من كليات مبسوطة على صفحة، تمنح معانيها لكل متمرن على النقد التطبيقي. ان انغلاقية «الاعمال» هي خاصيتها المهزة. وينبغي أن ينظر اليها باعتبارها جزءاً من قصد مؤلفها، حرة من الضرورة التاريخية، وحرة من اسقاطات المسوطة على القدري، في الكليات المسوطة على التاريخية، وحرة من اسقاطات المسروع في الكليات المسوطة على

الصفحة وينبغي ان يفضه مستكشف ماهر في فض المعاني.

لقد ادى الآيشار النقدي الجديد لتكامل العمل في الدراسة الأدبية إلى سلسلة كاملة من الايهاءات التأويلية والتربوية والتحريرية. فأعطى الطلاب قصائد ليؤولوها وقد أزيلت أساء مؤلفيها ، واخفيت عناوينها ، واغفلت تواريخ كتابتها. وانتجت دواوين شعرية باعمال منظمة لا حسب الترتيب الزماني لكتابتها ، بل حسب الحروف الالفبائية ، ويمعلومات سبرية حذفت، أو أخفيت في الملاحق، ودون اشارة صريحة الى البلد أو التاريخ. وباسم التأويل المحسن انقلبت القراءة الى سر ، والصف الأدبي الى مصلى يصعق فيه المعلم الكنسي (الذي يعرف المؤلفين والتواريخ والعناوين والسير والمصادر الخاصة بالنصوص) المؤمنين بمعجزات التأويل. وكانت فضيحة النقد الجديد (التي هي مصدر قوته ايضاً) تكمن في افادة المعلمين من الشفرات الثقافية التي يؤكدون رسمياً أن لا علاقة لها بالاجراء التأويلي. وأنا بالطبع، لا ألمح هنا إلى انهم قد مارسوا الاحتيال شعورياً، بل انهم خلقوا اسطورة تعليمية أمن بها الآخرون لانها كانت ترضى المربين الـذين آمنوا بها. وكـان الوضع الكامل مـرتكزاً على فكرة العـمل المغلق المكتفى بذاته.

النص ، في مقابل العمل ، شيء مفتوح ، وغير كامل ، وغير مكتف . وليست هذه خاصية لصيقة بأية قطعة كتابية ، بل مجرد طريقة في المتعامل مع هذه القطعة الكتابية ، أو أية مجموعة أخرى من الاشارات . ويمكن لنفس الكلمات أن تعد نصاً أو عملاً . وكنص ينبخي فهم القطعة الكتابية برصفها نتاجاً لشخص أو اشخاص ، عند

نقطة معينة من التاريخ الانساني، وفي صورة معينة من الخطاب، تستصد معانيها من الاياءات التأويلية لافراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم. النص دائم يردد صدى نصوص اخرى، وهو نتيجة خيارات حلت على احتهالات اخرى، قد لا تتوفر تسجيلات لفعالية التنصيص هذه، وقد تتوفر في صورة مسودات مخطوطة، غير أنه لابد من افتراض هذه العملية. ومن حق المحلل ان يتأمل فيها كمان يجري قبل اتخاذ قرار التوقف، وما يكون استمر حدوثه بعد ذلك، أي فيها أقصاه النص وما ضمنه ايشاً. وفي معاملة قطعة كتابية على أنها نص تشعبات اخرى ساعالجها فيها العامة في التوضيح الخاص بالتحليل السيميائي للنصوص، وأنا معلمتن انني بينت سلفاً انني داعية للدراسات السيميائية، وفي الصفحات الآتية، سأقوم باستكشاف مدى السيمياء وحدودها بوصفها حقلاً دراسياً اكاديمياً، وبوصفها أداة للتحليل النصي.



نحسو سيميساء للأدب

الأدب، بالطبع، كلمة وليس شيئاً. وتستعمل هذه الكلمة في الأحرد فقد الأحديث العابرة بطرق كثيرة، يشتبك بعضها مع بعضها الآخر. فقد يتم النظر الى «الأدب، بوصفه الكتابة الصادقة في مقابل الكتابة الرائفة، أو اللاصادقة في مقابل المتيابة الصادقة/الزائفة. وقد ينظر اليه بوصفه ما ينطري على بعض الاشكال النوعية الراسخة مثل القصيدة والمسرحية والقصة، في مقابل الأشكال النوعية الراسخة مثل المقالة والفلم عما يتخلف مترصداً على الأدواع المتنازع عليها مثل المقالة والفلم عما يتخلف مترصداً على الحدود. ولا تشتغل أغلب أقسام الأدب بمفاهيم أفضل من هذه، كها أشمار الى ذلك «سبارشوت» ساخراً (في مجلة «سينتروم» ٣ ، العدد ١ (ربيع ١٩٧٥) ص ٥ - ٢٧). فهي تسير بكل ما في العالم من ثقة .

وأنا أتصاطف مع التخبط التقليدي هنا. فيا يبدأ كتوضيح، غالباً ما ينتهي كاسفاف، منتجاً مقولات جامعة أو مانعة من شأنها ان تحيل حماولات المتفكر المنهجي بالأدب الى زراية به. والتخبط، في النظرية الادبية، كما في الحياة، غالباً ما يكون اكثر انسانية، بل أكثر اقتاعاً من البدائل التي تقدمها النظم السياسية أو الاخلاقية أو الجالية. وفي الحقيقة قد نعرف عن بعض أنواع السلوك البشري اكثر مما نستطيع أو نمنهج، ولذلك فأن حدوسنا التلقائية قد تكون في الواقع أرقى من الأوضاع التي نفكر فيها كثيراً. ومع ذلك، فإننا دارسي ما يُسمى بالأدب، لا نستطيع ان نمد يد العون بأكثر من الرغبة في فهم يُسمى بالأدب، لا نستطيع ان نمد يد العون بأكثر من الرغبة في فهم

ما نقوم به فيها أفضل. ونحن ندرس لكي نعرف، وتجعل مشكلة معرفة ما الادب نفسها من ذلك امراً جذاباً بالنسبة الينا. وتقرم محاولتي الاهتام بهذه المشكلة هنا على الموروث الشكلاني والبنيوي والسيميائي في الفكر النقدي، لكنني سأوجه هذا الموروث، عند بعض النقاط الحاسمة، الى ما أعده اتجاهاً ضرورياً، بل قد يقول البعض أننى وجهته الى حد نقطة القطيعة.

كلمة «أدب، فيها أزعم، ينبغى أن تستخدم لتطلق على مجموعة معينة من افعال الاتصال التي يمكن تكرارها أو استعادتها. وسأتوسع فيها بعد في مفرده «معينة» من التعريف، التي تتطلب اقصاء بعض الافعال الاتصالية التي يمكن تكرارها أو استعادتها من التصنيف الأدبى. لكنني لابد ان احدد بعض الالفاظ في هذا التعريف اولاً. ويتطلب الما يمكن تكراره أو استعادته، ان يكون لما يوصف بأنه أدب قدرة على البقاء. وقد يأخذ هذا البقاء شكل نص مكتوب أو قول مسجل أو بكرة فلم أو أي شيء منقـول شـفـاهاً كـالمثل أو النكتة أو الاسطورة أو القصيدة الملحمية. وفي الأشكال الشفاهية لا يكون ما يتم ترديده نصاً مطابقاً في العادة، بل بنية يمكن التعرف عليها - أي النكتة أو القبصيدة الملحمية نفسها بألفاظ اخرى _ غير أن هذا التماثل في البنية يدرج امثال هذه الأعمال في حدود هذا التعريف للأدب. وقد يمكن لقول أو فعل ليس بالمستطاع تكراره أو استعادته، سواء كان نكتة منسية أو مخطوطة ضائعة، ان يكون أدبياً ايضاً، غير انه لا يكون جزءاً من الأدب، ما دام الأدب يتنضمن مجموعة الأقوال المتوفرة فقط. وقد رأى بعضهم (من بينهم سبارشوت) ان كل النصوص المكتوبة ينبخى ان تعـد أدباً، ولهذا مـا يسوغه، كما سنرى فيها بعد. فالكتابة لا تحفظ الاقرال حرفياً، بل انها تترجم المادة المتوفرة على نحو مباشر أمام الحراس الى وسيلة اخرى هي، كما سأبين، عنصر أساسي في عملية التخيل القصصي Fictionalization . وتستدعي كلمة (فعل) في تعريف الأدب المقترح هنا أن يكون القول الممكن تكراره أو استعادته، فعلاً الأدب المقترح هنا أن يكون القول الممكن تكراره أو استعادته، فعلاً أدباً أذا أداه شمخص آخر غير مرتكبه . بل يمكن جعل أي قول أو أدباً أذا أداه شمخص آخر غير مرتكبه . بل يمكن جعل أي قول أو أعلامية العبائية أدبياً بدنجه عن عمد بقول آخر . وقد تعمل أية قطعة المائل، أو حتى في اشراقات جويس، تماماً كما يمكن لقطعة الخشب أو المناس أن تندمج في عمل نحتي، أو أية لفية أن تتحول الى فن بصري بفعل الانتقاء والعرض .

وأخيراً لابد ان تؤخذ بالحسبان كلمة «اتصال» الواردة في التحريف فقد استعملت هنا لأنها تتضمن بعض الاساق اللا لغوية للدلالة، وبعض الأشكال اللغوية المتوقعة أيضاً. والمقولة المساة «أدباء التي كانت تستبعد المسرح والفلم قد تكون مربكة ومضجرة لأسباب كثيرة، منها أن العمل الواحد الذي يمكن التعرف عليه (ساحة واشنطن لهنري جيس، تمثيلاً) قد يوجد وجرداً مؤثراً كنص مطبوع، واكداء مسرحي، أو كفلم، ويبدو أن كلمة «اتصال» تفتح الباب على مصراعيه على الاشكال اللالغوية كالاياء والرقص، التي هي اتصالية بوضوح، وحتى لجميع أشكال التعبير الصورية والموسيقية، وأكثر المسيقى «توصل» شيئاً ما. كذلك الفنون البصرية، برغم أن هناك مدى واسعاً يفصل الاشكال التمثيلية عن الاشكال الخالصة أو المجردة، هنا من المفيد ان نحصر معنى الاتصال في التعريف بالاقوال

التي تقبل عقلياً ان تعاد صياغتها لغرياً. وحتى في هذه الحالة ستكون الحدود غير ثابتة، وهي نقطة ينبغي الاعتراف بها هنا. وإذا افلحت بقية اركان هذا التعريف والتوضيح بها يكفي لجعل هذا الضعف مها أمكن تأمله بدقة اكبر في مناسبة اخرى. ويكفي القول في الوقت الحاضر ان الاعمال التصميمية (الايقونوغرافية) في الفن البصري، وكذلك الموسيقي التصويرية والناطقة، هي الى حد ما أدبية.

ما هو أكثر اهمية في الوقت الحاضر، هو ذلك الجزء من التعريف الذي تنكر بكلمة «معينة». إذ أنك سترغب في معرفة أية خاصية تجعل فعلاً إتصالياً ما عملاً أدبياً ؟ سأجيب، مثل كل بنيوي طيب من اتباع مدرسة براغ، بكلمة واحدة، انها «الأدبية». هذه الإجابة، بالطبع، رائعة منطقياً، ولكنها غير ذات معنى على الاطلاق، مالم يتم تقليص نسبة تحصيل الحاصل في نظام تشفيرها الدلالي. وهذا ما سيكون عملنا هنا. إن أهم اسهامات رومان جاكوبسن في الدراسة الادبية هو أنه حررنا من اعتبار «الأدب، مقولة مطلقة. ولقد علمنا ان «الأدبية» توجد في جميع انواع الاقوال (أو المنطوقات)، وبعضها ليس بأدبي على نحو خاص. و «العمل الأدبي» هو ببساطة العمل الذي تهيمن فيه الأدبية. ومن الواضح ان هذا يسمح بقضايا الحدود والمنازعات، غير أن هذه احدى حسناته دون شك، مادام الأدب بوصفه مقولة مطلقة يستفز المنازعات على نحو ما دائهًا، وبجعل المحاججة تستدير الى «الأدبية»، ينبغى ان نعرف في الأقل أي نوع من البراهين كان ينبغى ان ينهى هذه المنازعات، إذا _ وإذا هنا واسعة _ إستطعنا تعريف الأدبية تعريفاً مقنعاً.

بالطبع ربها لا نكون بحاجة الى تعريف الأدبية بوصفها ركناً من أركان القول. ويستطيع المرء أن يقلب المشكلة بكاملها اذا قام بما اقترحه جوناثان كولر في كتابه «الشعرية البنيوية»، فينظر الى الأدبية لا بوصفها وظيفة للعمل ذاته، بل بوصفها طريقة خاصة في القراءة. يقترح كولر أن لا تكون القضية أدبية النص، بل «الكفاءة الأدبية» عند القارىء: «وبدلاً من القول، مثلاً، ان النصوص الأدبية خيالية، ينبغى أن نورد هذا كعرف للتأويل الأدبي ونقول أن قراءة نص ما بوصف أدباً هي قراءته بوصفه خيالاً. لكن هل يجب على «القاريء الكفء أن يقرأ النصوص كلها كخيالات، أم يجب عليه أن يقرأ كل نص بطريقة مناسبة؟ يرى كولر ان الكفاءة هي في الأساس سيادة الأعراف النوعية، وهذا موقف أتعاطف معه. لكن هل كل الأعراف أدبية؟ هل كل النصوص خيالات؟ ليست هذه بأسئلة بسيطة ، بل استلة تحتاج الى مزيد من الحوار، ومن أجل تسوية الحوار لابد من مواجهة سوال الأدبية مرة أخرى، وتبقى مشكلة الأدبية ماثلة سواء أو ضعناها في النص أم في القارىء أم في النظام. ويكمن الحل الذي اقترحه في اعتبار «الأدي» خاصية تحول جميع الوظائف الأساسية للفعل الإتصالى، بما في ذلك دور القارىء، وهذا ما يعيدنا الى رومان جاكسون.

إن الملامح السنة للفعل الاتصالي التي اشاعها نخطط جاكوبسن هي: المرسل، المتلقي، قناة الاتصال، الرسالة، الشفرة، السياق:



في ترسيمة جاكسون، تكمن الوظيفة الجالية، التي تجمل من التعبير اللغوي تعبيراً أدبياً، في التحويل الذي يطراً على شكل الرسالة ذاتها. فقد يتم تمييز القدل الأدبي عن القول غير الأدبي بابرازه بنيته الشكلية. ويجبرنا هذا الابراز على اعتبار القول مبنياً بشيء من الكثافة والغموض. فهو ليس حاملاً شفافاً يتم من خلاله توجيه افكارنا الى سياق أو فعل ما. بل أنه كيان يستحق التفكير به لذاته. وهذه الصياغة شديدة القرب من وجهات نظر كثيرة، مثل وجهة نظر آ. أ. يرتشاردز والنقاد الجدد. وتستند في أساسها الى افتراض «كانت» عن لاغائية الموضوعات الجالية.

وهذه إلى حد ما صياغة مفيدة، غير اني أجدها مثار شك لعدد من الاسباب. منها انها تصح على الشعر، ولاسيا الشعر المسبوك اكثر عما عمى القصص النشري أو الدراما ومنها انها تتخلى عن كثير عما تم اكتسابه برؤية الادبية ملحى اتصالياً اكثر عما هي نوع من النشاط اللاغائي المدعو فننا، ويبدو في النظرة الاولى ان هذه الفكرة عن الفن ستجعل من جميع تلك الجوانب المعرفية أو التعليمية في الأدب مجرد أوشاب. وإذا كانت الموسيقى اكشر الفنون اكتالاً، لانها لا تشير الى شيء، ولا تبرهن على شيء، ولا تدافع عن شيء، إذن، فإن الأدب

الذي يدعو ويشير ويدافع دائراً سيكون غير مكتمل باستمرار. وبدلاً من النقبل بفكرة كون الادب نوعاً من الفن الفاشل، لابد ان نبحث نحن الذين جعلنا من الدراسة الادبية هم حياتنا المركزي عن تعريف لم يفسر هذه المركزية. والنظر الى الادب بوصفه تنقية أو اتساعاً لمعناصر الاتبصال، وليس ابتذالاً لعناصر الفن، هو الخطوة الاولى الضرورية في هذا الانجاه. وتدفع صياغة جاكروسن المحكمة ثمناً باهظاً عن احكامها. فهي ترتد الى علم الجال حين يجب ان تستمر في باهظاً عن احكامها. فهي ترتد الى علم الجال حين يجب ان تستمر في أهري السيمياء، وبذلك تكون النتيجة تعريفاً للأدبية يستبعد الكثير من أهم صغات الأدب، بها في ذلك الكثير من الشمور. ولقد حان أوان الانتثال الى صيغة تجملنا اكثر اكتناعاً بفكرة الأدبية.

وإذا بسطنا الأدبية، قدر الامكان، فاننا نشعر بها في قول ما حين يفقد اي ملمح من ملامح الاتصال الستة بساطته ويصير متعدداً ومضاعفاً. ولأوضح هذا بحالات صغرى. نحن جمعاً على الفة بها يحدث حين نحس باختلاف بين مؤلف قول ما والمتكلم به. وحين نقول أن الكلهات هي «تناع المسؤلف فإننا نعني كها توحي الكلمة أن نقول أن الكلهات هي «تناع المسؤلف فإننا نعني كها توحي الكلمة أن المؤلف قدم لنا شخصية مقنعة. ومتى شجعنا فعل اتصالي ما على الاحساس بفرق بين مؤلف والمتكلم به، تنشطت كفاءتنا الأدبية. كلهات الشخصيات في المرحبات والقصص، بل في المقالات أيضاً، أي حين يتبني كاتب المقال نبرة أو دوراً يبدوان انحرافاً عن المعيار المتوقع. وحتى في النقاش العرضي، حين يتبني المتكلم نبرة معينة، أو الملوباً أو لهجة في مناسبة ما، فاننا نلاحظ أن هذا نرع من السلوك المؤبي. ففي النشر المكتوب، غثل وسيلة مثل التقديم الساخر للبرمان

في مقترح مـتــواضع لــ «جــونشـان ســويفت؛ حالة متطرفة على ازدواجية مرسل فعل الاتصال.

وبالمثل اذا كانت كلمات منطوق أو قول ما تبدو وكأنها لا تتوجه الينا مباشرة، بل عبر شخص آخر، فان هذا الموقف المزدوج أدبي في جوهره. ولقد أكد جون ستيوارت مل ذلك حين قال ان الشعر لا يسمع، بل بختلس السياع اليه اختلاساً. ومواقف الاستراق والاختلاس هي الى حد ما أدبية، ولهذا السبب دون ريب تبرز بروزا في النصوص الادبية المكشوفة. ان الكفاءة الادبية عند القراء فيا يخص هذا الملمح من مالامح الافعال الاتصالية هي في الاغلب قضية تخيل شخص يوجه اله القول أو تلقي معاني لم تقصد سامعاً ظاهرياً، أو لم يفهمها. فكل لطف، في الاتصال يتطلب لطفاً مقابلاً في التأويل.

ونوضع أيضاً في موقف أدبي حين لا تكون قناة الاتصال بسيطة . لو قدمت لنا الكليات المنطوقة على شكل كتابة ، مشلاً ، فلا بد ان يكملها أما الكاتب أو القارىء بملامح الاتصال الشفاهي المقودة في الترجة _ يحدث ذلك مشلاً عندما يذكرنا لورانس ستيرن ويتجشم عناء تسجيل دجل العريف تريم وإشاراته وتأكيده حين يقرأ المديف بصوت عال وثيقة في «ترسترام شاندي» . وبالندوين الكتابي عن قراءة بصوت مرتفع لوثيقة مكتوبة ، يجعل ستيرن بالطبع الموقف أدبياً على نحو مضاعف فيها يخص قناة الاتصال . وكذلك فان وصف الاشياء التي تدرك بصرياً في المعادة يوشك ان يكون أدبياً لانه يريد أن فكرة ان جميع الوثائن الكتوبة هي أدب على أساس هذه العملية . وفتحد الحقيقة كلما زاد الفرق والاختلاف الذي نشعر به بين القناة اللغوية المطبوعة، ووسائلنا العادية في ادراك الموضوعات التي يتناولها أي نص مطبوع، زاد احتمال كون القول ادبياً. ولذلك فنان من الممكن ان تنظري الكتابة بجميع اشكالها على اثار الادبية، لكن يجب ان نتذكر ان الادبية لا تعنى الادب حتى تهيمن على قول ما.

والازدواجية في شكل الرسالة نفسها، برغم انها معقدة ضمناً، هي ركن من الادبية نفهمه في الوقت الخاضر فهاً افضل، لائه درس دراسة دقيقة. فقد نبهنا جاكربسن وريشاردز وجميع الشكلاتين والنقاد الجدد الى الاثار الصوتية المختلفة والانباط النحوية في الشعر، مشل الشهكم والغموض والفاوقة والملامح الازدواجية الاخرى في الرسائل الشعرية. ولا اريد ان استغرق في هذه الملامح هنا الا لكي السائل الشعرية، ولا اريد ان استغرق في هذه الملامح هنا الا لكي الحياب لا تعمل على قطع الصلة بين العمل الأدبي والعالم الحارجي، بجعله موضوعاً مكتفياً بذاته، كيا يدعي كثير من المنظرين. يل بالاحرى، الى انها تعمل على خلق توتر أدبي بين القول بوصفه يل اتصالياً وعيل الى اتصالياً وعيل الى اتصالياً وعيل الى القصيدة تغرينا في العادة بكريها وفي الوقت نفسه المرأة والنافذة.

لقد استبقيت السات المقدة للآخر، أعني الشفرة والسياق. ويمكننا ان نؤجل الشفرة قليلاً، مادامت جميع السيات التي تأملناها كسيات ادبية يمكن وصفها بالاعراف والوسائل البلاغية التي تحول الخطاب المعادي الى خطاب أدبي. وتشكل هذه الاعراف والوسائل شفرات الادب. وسنعود الى الشفرات والتشفير، ولكننا لابد ان نواجه اولاً اعقد واهم المشكلات في النظرية الادبية، اعني مشكلة السياق، يزيح جاكوبسن نفسه هذه المشكلة من منطقة الادب قائلاً ان الشول الذي يركز على سياقه هو قول مرجعي وليس شعرياً. ويقابل كثير من المنظرين مثل ريتشاردز الخطاب المرجعي باللامرجعي، كطريقة لفرز الاختلاف بين النص النفعي والنص الجالي. وتحيل كلتا المدرستين في النقد، الشكلانية والنقدية الجديدة، الى انكار وجود أية خاصية معرفية في النصوص الأدبية. ويعني هذا، من خلال نموذج الانصال المذكور، انكار احالة النصوص الادبية الى سياق فيا وراء النامها اللغوي، أو وراء النصوص الادبية الى سياق فيا وراء النظام. وهدفي دنا ان ادعو الى الافتراض المحاكس. وبالقيام بذلك اكر في قطيعة مع الموروث الراجع في الدراسات السيميائية الذي يمتد من سوسير حتى بارت، والذي هو متفش في البنيوية الباريسية.

لقد كان اقبوى افتراض في الفكر السيمياتي الفرنسي منذ سوسير هو فكرة ان الانسارة لا تنظري على اسم ومسمى تشير اليه، بل صورة صويتية وتصور، أو دال ومدلول، وعلمنا دي سوسير كها توسع فيه رولان بارت وآخرون، ان نميز هوة لا تردم بين الكلهات والانسياء، بين الانسارات والمراجع، ووفض البنيويون الفرنسيون فكرة «الانسارة والمرجع» بكاملها، وكذلك اتباعهم، باعتبارها فكرة مادية وواحدية الأفق . فالانسارات لا تشير الى الأشياء، بل تدل على مفاهيم، والمناهبة، المفاهبة، والمناوقة، والمناوة المناهبة، المناهبة المناتبة بالتأكيد نقداً مفيداً للواقعية الساذجة، والمادية المبتذلة ولأنواع أخرى من المذاهب والنزعات sms التي يمكن المساواة بينها وبين الصفات التعطيلية. لكنها لم تستطيع ان ترد العالم الى مجرد

تصدور. قحتى السيميائيون يأكلون ويؤدون وظائفهم الجسدية، وكأن العالم يوجد حرفم وجرداً صلباً. ان عدم وجود مرجع لكلمة (خُبرُ) لا يحول ينهم وبين تناول خبرهم اليومي الواقع تحت هذه الانسارة. وكها قال بورخس؛ (رباه، العالم حقيقي، وأنا، يا رباه، بورخس، ومن الواضح اننا لا نستطيع ان نناقش قبضية العلاقات بين الكليات والانسياء بكاملها هنا. ويبدو لي ان كون اللغة تولد كلهات مثل morgana (المورق، دون عون من الخبرات اللالغوية أمر غير محتمل الل حد كبير. وفي تقديري اذا كانت اللغة نظاماً مغلقاً أحس غير غير عرضة، مثل اي يظام مغلق، للازدياد في الانتروبيا (اي الطاقة غير المستفاد منها) وفي الحقيقة فان تغذية اللغة بالخبرات اللالغوية اللغة بالخبرات

تعتصد نظرية الادب التي ادافع عنها على قبولنا بوجهة النظر الشائلة ان فعل الاتصال قد يشير اشارة حقيقية الى العالم الخارجي، بل قد يصل به التهور الى المضي الى ما يكمن وراء جدار الظاهرة - كها يريد صوبي ديك - ان يخبرنا عن حرفة اصطياد الحيتان، وسلوك الحيتان الحقيقية وصياديها، بينها هو يسبر غور اسرار العالم. لقبول هذه النظرة لا ينبغي ان نسوي اية مشكلة عن الانسياء في ذاتها، أو الواقع، أو الانكار أو الجواهر. بل ينبغي ان نعترف ان بعض المطابقة بين فكرنا والعالم الخارجي من حولنا شيء عمكن نظرياً في الأقل، مثلها يمكن ان يتربع المدن الى يتدعر جميع المدن بجميع ملان

لعزل الأدبية في سياق ما نحتاج الى جهاز اصطلاحات يمكننا من

فرز الاركان المختلفة في الاحالة السياقية. وتقوم المصطلحات التي أود تقديمها على ثلاثة تقابلات ثنائية مترابطة، أو ثلاثة جوانب لتضاد واحد عميق: الغائب في مقابل الحاضر، والسيميائي في مقابل الظاهري، والمجرد في مقابل العينى أو المجسد. السياق الحيادي اللاأدبي حاضر وظاهري ومجسد. أي ان السياق حاضر لكل من مرسل الرسالة ومتلقيها، ويتاح حسياً لكل منهما، متحرراً من التشفير السيميائي قدر الامكان، وهو اكثر شبهاً بالثيء المجسد منه بالفكر المجرد. على سبيل المثال، لو كان شخصان ينظران من النافذة معاً، وقال احدهما: «انها تمطر» لكان السياق مجسداً وظاهرياً وحاضماً. ولو فتحا كتاباً، وقرأ احدهما الكلمات التالية: «أنها تمطر» لبقى السياق مجسداً، وبقى ظاهرياً ، بالقوة . ولانه غاثب فان معنى العبارة سيختلف اختلافاً كلياً، فلن يشير المعنى مباشرة الى المطر خارج النافذة. السهاء لا تمطر في الواقع الخارجي الآن، بل في فنضاء تعلمنا ان نسميه خيالياً. وللدخول الى الفضاء الخيالي من خلال وسيط الكلمات ينبغى ان نقلب عمليات التلقى وتوليد الصور والاصوات والمعطيات الحسية الاخرى التي تتوفر أمام حواسنا اذا كنا في حضرة الظواهر المساة.

لو وردت هذه العبارة نفسها في رسالة، مادام المرسل والتلقي غير حاضرين أمام بعضها، وبالتالي فليسا في حضرة الظاهرة المشار اليها، لولدت هذه العبارة فضاء قصصياً حيالياً. وكلما حاول الكاتب ارجاع ظاهرة المطر التي لا يمتلك منها مسوى الاحساسات الى عجرد كلهات، زاد ذلك الفضاء امتلاء واتساعاً من الناحية المادية المجسدة. ويمكن لكل اتساع في وصف المطر ان يكون اكشر ادبية. (من الجدير بالملاحظة ان الوصف الذي يستبدل بمقولات أو اصناف تحليلة أو عملية، أصنافياً حسية مستمدة من الملاحظة الاسانية سيكون اقل أدبية، لانه اقل تجسيداً. وما نعنيه بالمجسد هو «الوصف طبقاً لاتياط ادراكنا العادية». وترتبط شفرات القصص الخيالي بنظام ادراكنا كها ترتبط بلغتنا).

لو كنا على كاتب الرسالة ان يبدأ بوصف المطر خارج نافذته وان يختم رسالته قائلاً «حين قلت انها كانت تمطر سابقاً، ووصفت المطر، فانها لم تكن تمطر حقاً. لقد اختلقت كل ذلك، ولو قدر لنا أن نتلقى تلك الرسالة ونقراها ، فكيف سنستجيب لها؟ ولو أضاف حاشية يؤكد فيها انسه كمان كساذباً حسين قبال انسه « اختلق ، المطر؟ وهكذا؟ الرسالة تناقض ذاتها، وتذكرنا على نحو عدائي بأننا لا تستطيع الدخول إلى سياتها. لن نعرف ما اذا كان الكاتب ينظر بحق إلى خارج نافذته فيرى مطراً واقعياً أم لا. ولا يعتمد الوضع الخيالي للمطر على واقع او لا واقع المطر، بل على غياب السياق «الواقعي» عن القارىء. وكل وصف نقرأه خيال. وستأمل في علاقة هذه الخيالات بالسياق الواقعي فيها بعد.

ان سياقاً حاضراً على نحو ظاهري لا يستحضر الأدبي بالطريقة نفسها التي يستحضره بها السياق الغائب. وفي الحقيقة يمكن ان تتج الأدبية القائمة على السياق الحاضر عن انتهاك سيميائي لهذا السياق. لو أن احد مراقبي المطر المذكور قال لصاحبة: «ما أروع الطقس؟» لادرك الآخر هذا التعبير على انه سخرية وتهكم بسيط. وفي الحقيقة فإن هذه الترجمة ستكون فورية الى حد ان العملية المعقدة التي

تــضــمنتها ستضيع. ما يحدث في هذا الموقف هو التالي: يقول (آ) «ما اروع الطقوس). (ب) يعرف ان السياق يكذب ما يقوله، اي ان الظاهري يرفض السيميائي. غير انه بمعرفة ان (آ) يعي انه على وعي بهـذا الموقف الفـعلى، وان (آ) يعى انه على وعى به، يعــرف (ب) أخيراً ان (آ) يشير الى سياق خيالي _ ما اذا كان الطقس رائعاً بحق _ كطريقة في التعبير عن استيائه من الظاهرة الفعلية لهذا المطر بذاته. وهذه العملية المعقدة في مقارنة سياقين هي التي تتيح لنا القول ان المعنى الظاهر لهذه العبـارة ليس هو المعنى الواقـعي. ومـا يجب ان نعده مجازاً أو شكلاً بلاغياً، اعنى التهكم، هو في الحقيقة وظيفة سياق لا يمكن تحديده من شكل الرسالة وحدها. وسنجد، تحت الفحص، ان مجازات اخرى تبدو في ظاهرها لمغوية خالصة، مثل التورية والاستعارة، وهي تعمل من خلال ترادف المقارنة بين سياقين، وليس مجرد سطح لغوي خالص. والسخرية، بالطبع، هي اوضح انتهاك سيميائي للسياق الحاضر. وستحتوى اية اعادة تشفير للظاهري على بعض مقاييس الادبية لانها تغير قناة الاتصال (كما رأينا اعلاه)، وكلما زاد الاحساس بكون اعادة الشتفير تشويهاً زاد ظهورها ادبية.

والآن وقد رأينا كيف ينتج الخيال عن التوليد السيميائي لسياق غائب، او عن تشويه سياق حاضر، ربها ينبغي ان نتوقف لنرى كيف تختلف هـذه الخيالات عن نوعين قريبين متهائلين أعني: الكذب والخطأ. لنفترض ان احد هذين الشخصين يمكن ان ينظر الى خارج النافذة. ولاسباب خاصة به يقرر ان مجدع الشخص الآخر. (لاحظ انني كلها جعلت هذه الاسباب اكثر تجسيداً، صار هذا المشهد أكثر خسيالاً) يقول ان السهاء تمطر، في حين انها لا تمطر، ويخدع الآخر خسيالاً) يقول ان السهاء تمطر، في حين انها لا تمطر، ويخدع الآخر بقبول هذه الفكرة. لقد ولد خيالاً حقيقياً من خلق سياقين، غير ان زميله الذي رضي بهذه الصباغة، لم يعرف سوى سياق واحد فقط. ولهذا السبب في من خيبال لديه. ولانها (لاحظ كيف ان تغير الضمير إلى ضمير مؤنث يضفي على مشهد هذين الشخصين صفة تخيلية) تقبل بترجمة الظاهري إلى لغري خالص بوصفها ترجمة شفافة ومرجعية، فانها لا تميز بين الخيال والكذب فيها قاله. بالطبع كلاهما بالنسبة اليه خيال وكذب، اي خيال يقدم نفسه كحقيقة وفي نيته الخداع، أما بالنسبة الينا نحن الذي نختلس النظر ونسترق السمع الى المشهد ونتعرف على هذا الذيء كله كسياق توضيحي مصطنع، فان المشهد خيال الى حد بعيد، برغم وظيفته في هذا الخطاب اللاخيالي.

كذلك لو ان الشخص الذي يحدق خارج النافذة يخطىء في ادراك الظاهرة الخارجية، فيقول أنها مطر يتساقط، وليس في نيته الكذب، فان هذا القول ليس خيالاً عند المتكلم، لكنه قد يبدو كذلك عند مستمعه ربها تتحقق من صحة هذا القول، وسيكون الدافع الطبيعي لدى المستعممة هو التساؤل ما اذا كان يجب عزو التعارض النصي الى الكذب أم الى الخطا، ويتطلب منها هذا التساؤل ان تتخيل لكي تصل إلى قوار، ويكون الامر كذلك لان كل تحديد أو تجسيد للدوافع الانسانية هو تقديم سياق غير متوفر، وغائب، وفيا وراء الادراك

لقىد كنا مىهستمين حتى الأن بيا هر أدبي في حده الادنى. ومن الواضح ان اشسياء كالتعليق الساخر عن الطقس لا يحتمل ان يحفظ في حوليات الادب، غير أن هذه الاشياء تنظر الى بنى ادبية اكثر تعقيداً. ان ازدواج السياقات هو البداية لذلك النوع من الادبية التي تميز الخيال القصصي. وهذا الازدواج يفسح المجال لاثار ادبية اخرى تعتمد على الخصائص المتقابلة بين السياقين تثيرهما رسالة معينة. ويمكن ان نجد التعدد في السياقات المسافقات المسافقات المسافقات على مستوى خطاب ليس ببعيد جداً عن النقاش حول الطقس. واقترح ايضاح هذا باقتضاب من خلال تأمل العناصر الادبية في بعض الملصقات على خلفية السيارات التي كانت بارزة في حوارنا (السياري) قبل سنوات.

خذ مشالاً ملصقاً لا يقول سوى كلمة واحدة هي قسلام، ان اعراف الالصاق تمكننا من تأويل هذا كقضية معناها: سائق هذه السيارة مع السيارة مع السيارة ، ولو حدث ان ساق السائق السيارة على نحو عدائي وعنيف، فإن التعارض بين الرسالة اللغوية المقصودة والاشارات السلوكية يضحكنا. فنحن، مشاهدي هذا المشهد، قد نضع السياق المقصود لرسالة الملصق (وهو موقف سياسي من الحرب أو العنف) مع الايجاء غير المقصود لسلوكه في سياق جديد من عندنا. وقد نتخيل عقلياً هذا الموقف غيرعين شخصية تقول شيئاً وتفعل شيئاً آخر. . الخ. غير أن اداءنا هو الأهي هنا، وليس اداء صاحب الملصق أو مولفه.

خلد مشلاً آخر يتم فيه تجاهل مىلوك صاحب السيارة التي يثبت عليها الملصق. تخيل ملصداً يقبول «السلام»، ويحمل صورة حمامة. ترمز الحياسة هنا إلى السلام، باحالة ثقافية الى نصوص انجيلية وغيرها في الأساس. يضيف الملصق هذه السياقات الانجيلية الى الكلمة لكي يقويها، وربيا يذكرنا بأمير السلام (أي المسيح) وغير ذلك. وحين نحشد كل هذه السياقات الثقافية لخلق سياق ظاهري، هو فعل الحرب والحنف، نزدي صرة اخرى فعلاً ادبياً في حده الادنى. وهنا يكون لواقعية الموقف السيامي الذي يجب ادراك الاشارة كتقيض له، اثرها القوي على تأويلنا. وقد كان لملصق «السلام» سياق اكثر تجسيداً عند الامريكيين خلال حرب فيتنام عما له في وقت كتابة هذه السطور.

افترض الآن وجود ملصق سيارة خلفي يقول: «افعلوا الحب لا الحرب المستخضر شيئاً مجسلاً الحرب بعد المجسلة المجسلة المجسلة المجلسة وفقط الحب الجسلي، في تضاد مع شيء آخر ظاهري ايضاً، ولكنه أقل تجسيداً. فعل الحب شيء محدد جداً أما فعل الحرب فهو القيام بأي عدد من الاشبياء المكنة التي لا تشخصها هذه الرسالة بالتحديد. غير ان السياق الحاص بفعل الحب، والسياق العام بالنزاعات المسلحة يلتقيان في اذهاننا الى حد ما، ويعززهما شكل الرسالة التي يغطي فيها الفعل نفسه اسمين منفصلين. زيادة على السلام، «السلام، السلام، المنارجاء الى شكل معين من أشكال الحب الجسدي.

لقد شاهدت نسخة من ذلك الملصق تضيف علامة بصرية. اثنان من الكركدن يتمسافدان. هذه الاضافة لسياق آخر تضيف للطرقة ولاتبية الرسالة بعداً آخر. فاظهار مثل هذين الحيوانين (الحربيين) بوضوح اثناء تأديتها للمشيل المدوي لفعل الحب بين انسانين يذكرنا بطريقة معقدة جداً بارتباطنا بالحيوانات الاخرى واختلافنا عنها، وقد يذكرنا بد «مارس» المحارب وهو يتودد الى «فينوس» وعليه درعه، أو

قد يجعلنا نتساءل هل تطورنا نحن بني الاسان عن بقية الحيوانات في قدرتنا على الحب، كما تطورنا في قرتنا العسكرية. كل هذه التأملات قدين العربة عبر أن النص هو الذي يشجعنا عليها فيوحد الكلمات بالصور، ليشير الى سياقات متنوعة جداً في عالمنا الثقافي المشفر سيمياتياً. وينبغي ان نلاحظ هنا ان اللعب السيميائي الخياص بالسياق يجعل الملصق اكثر جمالاً واثارة في ذاته، وقتل اعتباداً على أي سياق اجتماعي حسياسي من اشارة السلام السيعلة، التي تحتاج الى حرب كسياق لتحقيق وظيفتها السيميائية.

خذ ملصقاً آخر يقول: (افعلوا الحب لا الأطفال) Make Love Not التي تأملناها أدبية. فهو على على بعض الانسارات ذات السياق الواحد monocontextual مثل «نمو monocontextual أدبية الله على بعض الانسارات ذات السياق الواحد monocontextual مثل «نمو السكان الصفري» أو «حاربوا زيادة السكان»، ويجعل من هذه الانكار المجبردة افكاراً مجسدة، لكنه يلمح بطريقة سيميائية خالصة الى الانسارة الاسبق زمناً (افعلوا الحب لا الحرب). اي ان هنا سياقاً سيميائياً في جوهره وهو في هذه الحالة لغوي _ في حين ان السياق الاخر ظاهري أو مجوهره يخاطب قضية زيادة السكان. وصرة اخسري يستغيد فاعل الانسارة (maker) من ميل العالم الناطق بالاتجليزية الى فعل (maker) كل يختلفين. لكنه بالنسبة الى اولئك القراء الذين يعرفون الانسارة السابقة مناهجاً أو الحرب) قد قام بنيء خاص، لقد اعد لهم فخاً: مفاجأة من ذلك النوع الذي جعله ستنائي فيش شهبراً في (مفاجأ مفاجأة من ذلك الناع الذي جعله ستنائي فيش شهبراً في (مفاجأ الطبطيقة) و (الصنائع التي تستهلك ذاتها). ربا لا يكون قارىء الانسارة بمعناها المناهض للحرب وقارىء الانسارة بمعناها المناهض

للانجاب شخصاً واحداً، وحتى لو اتخذ شخص ما هذين الموقفين مماً فأن التغير في آخر كلمة من الاشارة الثانية، من «الحرب» (سه») الى «الاطفال» (Babies» أي بمشابة صدمة. فحيث اخذت الاشارة الاولى الحب والحرب، وهما نقيضان طبيعيان، وجمعت بينهها، تجمع هذه الإشارة بين الشبيقية والحمل اللذين يرتبطان ارتباطاً حمياً. أننا نحمل مشكلة زيادة السكان التي هي مشكله ظاهرية، ولكنها عمومية وبجردة في الغالب، إلى بيوتنا وأسرة نومنا. ويوحي التعبير بسياق آخر، هو السياق اللاهوي الذي كان يصر في موروثنا على أن الخلق الأول هو السياق الوحيد لفعل الحب.

قد يلجأ القارىء الذي لديه كفاءة أدبية إلى ابتداع المقابل الكثيري، الملصق الذي ينصحنا بـ (فعل الاطفال وليس الحب) (Make (بعد) المخافسية المنافسة (مدراً مضححاً، مادامت (مدراً مضححاً، مادامت الكنيسة تعترف بانها ليس لديها ما تعترض به على فعل الحب. ولا يمكن قلب الانسارة موضوع الحديث. ويحق التساؤل عها اذا كنت هنا ممؤلاً كفءاً أكثر مما يجب الى درجة انتي ذهبت الى اكثر مما يجب من سياقات في قراءة هذه الرسالة.

هـ أن نقطة اساسية، وقد تساعد على تحديد مكانة التأويل السيميائي بين المناهج التأويلية الاخرى. واود ان اقول ان هذا الملمق، على تواضعه، هو مثال لما يسميه امبرتوايكو «العمل المفترع» (انظر كتابه: دور القارى»). فاذا سلمنا بأن العمل المسترح يفضي بمسألة بلاغية نيابة عن ايديولوجيا معينة (ستحوله اذا وجدت الى عمل «مغلق») فانه يعلر ايضاً بهذه الوظيفة الاقتاعية حينا يسمح

بالتأويل المتسع الذي يوجه نصه اللفظي، وإن لم يجده. وكمهؤولين سيميائيين لسنا احراراً في صنع المعنى، بل احرار في العثور عليه باتباع الطرق الدلالية والنحوية والتداولية المختلفة التي تخرجنا من نطاق كليات النص، أي اتمنا لا نستطيع ان نضفي أي معنى نشاء على النص، بل اننا نستطيع ان نضفي عليه كل المعاني التي نستطيع ربطها بالنص عن طريق الشفرة التأويلية. وفوق كل شيء يمكننا ان نولد لملكن بوضع هذا النص بين نصوص اخرى فعلية ومحتملة يمكن ربطه حسسا.

حتى الآن، كنا نتامل في حركية الادبية في مواقف صغرى، مستوى واحد فقط تتم ازاحته من الخطاب الاعتيادي، ولا تعد الأفعال الاتصالية أدباً في العادة. وعند هذه النقطة سيكون من الضروري الانتقال الى النهاية الاخرى من الطيف اللغوي لتشفير أهم عناصر الأدبية، باقتضاب، وربطها أن امكن، بها يعرف تقليداً على انه اهم اشكال الادب. وتساعد القائمة التالية على تنظيم الأشياء:

ازدواجية المرسل _ تأدية الدور ، التمثيل
 ازدواجية المتلقي _ الاختلاس، الاستراق
 ازدواجية الرسالة _ العتمة، الغموض
 ازدواجية السياق _ الالماح، الحيال
 ازدواجية القناة _ الترجة، الحيال
 آزدواجية الشفرة _ متضمنة في كار ما ذكر اعلاه

إن أشكال الخطاب التي نميزها في انتظام بأنها أدب وهي المسرحية والقصيدة والقصية - بهيمن عليها الاعراف المدرجة هنا. المسرح هو الميدان الميني بناء خاصاً لتسهيل تأدية الدور عند الممثلين، والاحتلاس/ الاستراق عند المشاهدين. وتهيمن على القصيدة آثار صوتية واستراتيجيات لغوية تثير فينا الاحساس بالرسالة على أنها شيء فريد متميز. والقصة وصف مواقف وقص احداث لا تقدم لنا، بل يخلقها الخطاب كلها، متطلباً منا ان نتخيل وتشجاوب عاطفهاً مع احداث لا نستطيع الدخول اليها اشخاصاً، برغم اننا قد نربط بينها وبين تجاربنا الشخصية.

غتمل هذه النقطة بعض التوسع، مادامت تمس السؤال المفتاح في كيفية امكان الربط أو عدم الربط بين الانظمة السيميائية والعالم الظاهري أو التجربيي. والقضية التي اقدمها هنا هي أن سباقاً وإحداً، متكوناً من معطيات حسية وتجربية يشترك به المؤلف والجمهور، انها يستحضوه داتها سياق خيبالي أو عكاتي، سواء أكان واقعها أو وهمياً ويقدم هذا السياق «الواقعي» الخلفية لما ندركه ونفيس به اي سياق ويقدم هذا السياق «الواقعي» هو ايضاً خيال، مادام يعتمد خيبالي أو تجربي زائف يقدم لنا. وعند هذه النقطة يجب ان نتأمل في وجهة النظر القائلة بأن السياق «الواقعي» هو ايضاً خيال، مادام يعتمد على تجربة مناضية لم يعد الى توفرها من سبيل. وهذه النظرة صحيحة الى حد ما. اذ يجب النميز بين ما نتذكره من التجربة وبين التجربة الافكار التي يمكن أن نحصل عليها عن أشياء لم يسبق لنا أن جربناها من خلال ادراكاتنا الحسية. وحين تشجب الذكرى، تفقد الاحداث من خلال ادراكاتنا الحسية. وحين تشجب الذكرى، تفقد الاحداث الني نتذكرها واقعها. ولكن هذا لا يعنى انه لا يمكن توليد الخيال،

حتى نحاول أن نعيد تشكيل هذه الاحداث المتلاشية. فالعبور من الشجربة الواقعية ألى المأضي ليس خيالاً في ذاته، بل أن جميع محاولات اعادة تشكيلها هي الخيالات بالضبط. والخيال ليس ما يضيع، بل ما يتشكل. وتنصرف ذكرياتنا ألى احداث اقتربنا منها اشخاصاً ذات مرة، مع نزوع للمتأثير عليها من خلال حضورنا في الزمن الذي حصلت فيه. أما في سياق التجربة الزائفة للاحداث المشكلة، فلسنا حاضرين باشخاصنا أبداً.

قد نشاهد اداء لمسرحية «هاملت»، لكننا لا نستطيع الدخول فيها المتطيع الدخول فيها السخصيات، التي لا نزيد لديها واقعية عن وجود والد «هاملت» أو مهرج الملك. لا نزيد لديها واقعية عن وجود والد «هاملت» أو مهرج الملك. لا نستطيع أكل الخوخ المرسوم، ولا شمم الزهور، ولا فعل اي شيء للحيارلة دون وقوع الفعل المرعب. فهذه علامات الخيال أو الوهم، بحيث لا يزيد وجودنا في العالم سواء أكان قصة أم مسرحية، أم قصيدة هو سياق ندركه، وأكاد المجسد عن مشاهدين شبحين. ان العالم الذي يخلقه الخيال، إذن، اقول، نخلقه حول الرسالة التي توجه افكارنا. ولكن وراء هذا العالم، أو خوله، يكمن العالم الظاهري الذي تتردد فيه اصداء الاحداث الخيالية. وما تعرفه من تجربة الحب واللهفة، من الوداد والكره، من المتعة والألم، نحشده في الاحداث الخيالية بالشرورة لاتنا نريد لكل نص ان يكون نصنا نحن. ويشضح ما نجده في الخيال ليكرن عالمنا الظاهري، ويساعدنا في اضفاء المعنى والقيمة والاهمية على الأحداث والمواقف المنفردة التي تواجهنا في الحياة.

ويصر كثير من الخيالات والقصص، بالطبع، على ان سياقها ليس بخيالي، وإنها تتحدث البنا مباشرة عن اشياء حولنا. وتدعي خيالات غيرها ان سياقها يكتنز بالخيال والتخيل، وإن عالمنا الواقعي لم يصل الى عوالمها الخيالية بيد التلوث. وكلاهما بالطبع على خطأ. فعالمنا وحياتنا ومعرفتنا التي اكتسبناها مما اتاحت لنا حواسنا ان ندركه، شيء معنا داتيًا، ونحن نعرف من تجاربنا الحسية ما ياثل أجل الآسات، واقسى الغيلان، واشجع الإبطال في وادي الجن (rairy land) ويقوم جزء كبير من كفاءتنا على قدرتنا في الربط بين عالمي الخيال والتجربة. ويصر كثير من أدبنا قاماً على هذا الربط نفسه.

حين يسمح كاتب ما بان يسمى كتابه "وينزبيرغ، أوهابو، مثلاً، فانه للدال بسمى معاً مدينة خيالية وولاية واقعية [من الولايات المتحدة] مدعياً أن هذا محض خيال. نعم، لكن له سياقاً واقعياً إيضاً. وحين يسمى كاتب كتابه «أهالي دبلن»، ويضغي اسهاء خيالية على شخصياته التي تعيش في اسهاء مدينة واقعية، فأنه لا يطلب منا ان شتخصل الخيال كصنعة عض، بل كمعلومات عن الطريقة التي يتصرف بها أناس حقيقيون في مكان واقعي. ولا ينبغي أن نرى في هذا تدنيساً مأسوفاً عليه لفن جيل من نوع آخر، بل يجب أن نرى فيه تركيداً قرياً للوظيفة المحرفية للادب، التي هي جزء اساسي فيه. فالسياق الواقعي حاضر دائها، ولا يمحوه السياق الخيالي، بل يجمل خاصر دائها، ولا يمحوه السياق الخيالي، بل يحمل نفض جوانبه الى بؤرة ما من تفحصنا، وكل حكايات الجنيات تروي لنا شيئاً عن الواقع.

يولد كل من المسرحيات والقصص سياقات خيالية ، كما قلت ،

غير ان الاداء أو التحشيل (سواء أكان لمسرحية خاصة، أم لقصة معدة درامياً لمناصبة ما) يغير الطريقة التي يتم بها توليد السياق الخيالي. (كذلك الامر، بالطبع، بالنسبة الى السينها، غير ان تشغير الاقلام الحيالية يحتاج الى معاجمة مستقلة). وتقلل الصياغة الدرامية التي يقوم به الممثلون للمواقف الحيالية من الحاجة الى التنخيل القصصي بها الممثلون للمواقف الحيالية من الحاجة الى التنخيل القصصي المبء التأويلي الى المنتج والممثلين، في حين يتيح لكل مشاهد أن يغمر تأويله أو تأويلها في الادبية في المسرحية الحية الى عدد من الجوانب الاتصالية، ولكنه يهيمن عليه موقف التمثيل والاداء نفسه.

ويمكن اداء القصائد وتنبلها ايضاً، وهي تولد بالتأكيد سياقات خيالية، ولكن لابد من البحث عن السحة الهيمنة على التأليف الشعري على مستوى الرسالة نفسها، حيث تكشف عن نفسها الستراتيجيات اللغوية مثل النظم، والتصوير المجازي وغير ذلك. وكها المتراتيجيات اللغوية مثل النظم، والتصوير المجازي وغير ذلك. وكها بانتظام، مصادر الشعر اللغوية. وتشري كل هذه الاشكال الثلاثة بانتظام مرجعها السياقي بالاشارة الى أفعال اتصالية اخرى بوساطة لتوليد سياق سيميائي وتناصي بكل معنى الكلمة. وأهم الأعمال الدينية هي تعليقات على شكلها الخاص، وعلى الموروث أو الموروثات الادبية هي تعليقات على شكلها الخاص، وعلى الموروث أو الموروثات النوعية التي تستمد وجودها منها. لابد ان تنضمن دراسة الادب، إذن، دراسة العرات الفرعية (المسالية بشكل عام أو السينياء ولا سيا تطور الشغرات الفرعية (معلاده) المتى تضفى الأشكال على ختلف

الأنواع التي تطورت في مجرى التــاريخ الأدبي.

وكما بينت، فإن الاشكال التي نميز فيها الأدب بمنتهى اليسر ـ
أعني المسرحية والقصيدة والقصة ـ برغم انها تستثمر المصادر الإتصالية
التي تحدد شفراتها وساتها الحاصة، فإنها تستعير بحرية من تشفير
التي تحدد شفراتها وساتها الحاصة، فإنها تستعير بحرية من تشفير
الكتال أخرى. كل «شكل» هو بجرد نظام تشفير (مونونة) لبحض
الإجراءات الاتصالية التي ثبت تأثيرها على مر الزمن، صحيح ايضاً
ان بعض الاشكال الاقل ادبية غالباً ما ترجع الى شفرات الادب
المساب خاصة بها. وكثيراً ما تثير المقالة نقاشاً بخصوص منزلتها:
هل المقالات أدب، أم ليست أدباً؟ الجواب، فيها يبدو لي، بسيط.
المقالات ليست ادبية بالفرورة، بل تصير ادبية بقدر ما تتبنى السات
المهابحنة في اي من اشكال الادب الشلائة الرئيسية. وكلما زاد الالماح
على القارىء. وكلما زاد رئين اللخة وتصويرها المجازي، صارت المقالة
(أو الرسالة، أو الصلاة، أو الكلام الغ) اكثر أدبية.

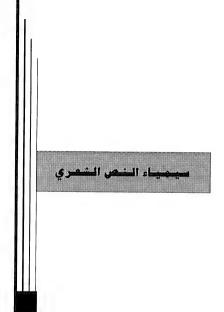
واخبراً يجب ان يتضح انه لا ينبغي الخلط بين الادبية وبين الفيمة. كل المسرحيات ادبية، لكن ليست كلها قيمة على السواء. وقد تتعلق أسباب تقييمنا لمسرحية ما بوظيفتها، أو بشكلها. وإذ ان العمل الأدبي يشير الى تجربتنا ككائنات انسانية حية، فقد نقيمه استناداً الى ما ندعوه (حقيقته) أو (صوابه)، وهي ليست خاصية شكلية، بل قضية مطابقة بين الرسالة وسياقها الرجودي. وهذا ما يفتح الباب على مصراعيه لحوار واسع يتعذر تناوله هنا. ويكفي ان نلاحظ ان التشفير اللادبي للخطاب ستراتيجياً شكلية، ووسيلة بناء تمكن مؤلف الخطاب

من ايصال بعض انواع المعنى. قد نقيم، بالطبع، بعض الاقوال الادبية استناداً إلى روعتها الشكلية في الاساس، ولكتنا ايضاً قد نقيم اقوالاً ادبية استناداً إلى البصيرة التي توفرها لنا عن بعض جوانب الوجود، وقد يكون من الحاقة الادعاء أن الأمر كذلك، لمجرد إنه لا ينسجم مع التشفير الشكلي.

يعنى هذا، بالطبع، ان طالب النصوص الأدبية ومعلمها ينبغي ان يكون لديه شيء من المؤرخ وشيء من الفيلسوف، اذا اراد أو ارادت الاقتراب من الفهم الكامل للنصوص، بل حتى شيء من الشخص العادى. ويفترض كثير من الاعمال الادبية التجربة ألحياتية كجانب من سياقها الذي يشترك فيه المؤلف والقارىء. وترفض بعض الأعمال ان تنفـتح لنا حـتى ننضح بما فـيه الكفاية. وتنغلق علينا أعمال أخرى حين نفقد قدرة الوصول الى السياقات نتيجة الكبر أو النسيان. ولا يمكن ان توجمد دراسة ادبية بوصفها دراسة شكلية خالصة. وكل محاولات اختزال الدراسة الادبية الى هذا المستوى فقط مضللة، ان لم تكن ضارة. وبقدر ما تصر الدراسات السيميائية على ان الاتصال هو قبضية انظمة شكلية خالصة، فقد تكون مضللة ايضاً، ان لم تكن ضارة. ويزعم كثير من السيميائيين ان معنى الاشارة أو الكلمة هو محض وظيفة لمكانتها في نظام تبادلي، واستعمالها في موقف تتابعي. غير انني اود ان اقـول ان المعنى وظيـفـة التـجـربة الانسـانية أيضاً. وستبدو الكلمات عند من جربوا اموراً مثل الزواج أو الثكل تدل على اشياء نختلفة عما تدل عليه عند من لم يجربوهما. ويعتمد كثير من الأدب على محاولات توليد معادلات مسمائة لتجارب بدو انها تفند الازدواجية في إشارات محضة.

والآن ، وقد اجريت التصحيح الضروري على الصور المتطرفة من النظرية الشكلانية والبنيوية، لابد أن اختمه باعادة تأكيد موقفي الخاص كدارس للسيمياء الأدبية. ولقد كانت خلاصة ما دعوت اليه هنا ، هو الكشف عن الطريقة التي تكون بها الخصائص الشكلية للادب نتبحة لعملية تضاعف وتعقد السات الاعتبادية للاتصال الانساني. ويجب ان تقوم هذه الفعالية على أساس المتعة المتأصلة في العمليات السيميائية نفسها _ في قدرتها على توليد والصال المعنى _ الذي هو ركن لا غنى عنه في الوجود الانساني. وعبء الاشكال الأضافية في التشفير على اللغة لكى تولد نصوصاً أدبية فيه عنصر قوى من العبث أو اللعب، وقدر اكبر من المثاقفة الإنسانية. والمضى إلى ما وراء الضروري نموذجي في العالم، كما في الفن. وان المهارات التي تتضمنها عملية خلق وتأويل البني الادبية البالغة التعقيد التي افرزتها ثقافتنا في العصر الحاضر، ذات رتبة عالية، وتتطلب تدريباً يتجاوز مجرد الكفاءة اللغوية لتطويرها وتكمن وظيفة سيمياء الادب في قدرتها على اضاءة هذا التدريب، وتقديم العون في التركيز على المهارات الاتصالية المطلوبة لاكالها. وتكمن قيمة هذا التدريب الادبي بالنسبة الى ثقافتنا كلها في ان الناس المتدربين على هذا الضبط السيميائي في الدراسة الادبية قد يستعملون هم انفسهم وسائلنا الاتصالية لتوليد الأفكار التي نحتاجها للابقاء على ثقافتنا حية وتعمل في زمن من المؤكد انه سيحملنا الى نقطة اندلاع اللازمة .







لنبـتـدىء بأقصر النصـوص الشـعـرية في اللغة الانجليزية، اعني "مرثية» ل.و.س. مرون (W.C.Merwin) .

ه مرثیة ،

سأعرضها على من

(ELEGY)

(Who Would I show it to)

بيت واحد ، وجملة واحدة غير منقوطة ، لكنها تشي بصيغة السوال في نحرها وتركيبها - في الذي يجعل منها قصيدة؟ بالتأكيد لولا عنوانها لما كانت قصيدة. غير أن العنوان وحده لن يؤلف النص الشعري . وليس في وسع العنوان والنص الشعري مما أن يخلقا قصيدة المبدودة . وإذا اعطي «القارىء» العنوان والنص فانه سيستحث على خلق القصيدة . لن يكون عبراً بالطبع ، غير أن الممكنات المتاحة له لا توفر له اكثر من هذا . (انني استعمل ضمير المذكر للقارىء هنا ، لا لأنبي ء ولأن قارشي المفترض ليس مجود إنشاء خالص ، بل نسخة مثالية مني شخصياً) .

كيف نستخلص القصيدة من نص كهذا؟

هناك شيئان فقط يمكن العمل عليهها: العنوان والسؤال الذي يصوغه بيت عامي مفرد. وليس البيت عامياً فقط، بل انه نثري لا تزيد اية كلمة من كلهاته عن مقطع واحد، وينتهي بحرف جر، فهو بيت يتمنق جميع ناطني الانجليزية على قوله. وبمعنى من المعاني فهو مفهوم غاماً، لكنه بمعنى آخر معتم وغامض. فضهائره الثلاثة ... (من ـ أنا ـ ها) Tho -1-It تثير مشكلة المرجع. وصيغة الفعل الشرطية. اعرض would .. show to تثير مشكلة المقـام. ولا تتـوفـر في السـيــاق المعلومـات التي يتطلبــهـا جـعل الجــملة البسيطة ذلت معنى ومفهومة. ولايد للقــارىء من ترفيرها.

لكي يجعل القارىء من هذا النص قصيدة ينبغي له أن لا يكون ملاً بالانجليزية فقط، بل إن بكون ملاً بالشفرة الشعرية ايضاً، شفرة الرثاء الجنائزي كما مارست اللغة الانجليزية ابتداء من عصر النهضة حتى الوقت الحاضر. ان «الكليات المكتوبة على الصفحة» لا تشكل «عـمـلاً» شعرياً مكتملاً ومكتفياً بذاته، بل تشكل «نصاً» أو مخططاً أو اطاراً عاماً لا يكتمل الا بمشاركة فعالة من قارىء مطلع على نوع المعلومات الصحيحة. وفي هذه الحالة فان قسمًا من المعلومات ينطوي على معرفة شخصية بالموروث الرثائي من حيث اجراءاته، ووسائله وافتراضاته، وقيمه. ولابد للقارىء ان يعرف اعمالاً مثل (لسيداس) و (ادونيس) لـ (شميلي) و (في الذكـرى) لـ (تنسـون) و (حين يتـفـتح السليلك في الخارج) لـ (وتمان)، و (رفض النواح على موت صبى احترافاً في لندن) لـ «توماس» . . . الخ. من اجل قراءة هذه القصيدة قـراءة حـقـة. وفي الواقع يمكن القـول انه كلما وضع المرء نصب عينيه مراثى اكشر في حالة قراءة قصيدة رثاء، ازداد جمال القصيدة المقروءة وغناها، بل قد اذهب ابعد من ذلك، فاقول: ان معرفة الموروث النقدى لاعتراضات الدكتور جونسن على قصيدة (ليسداس) مثلاً أو نقد وورد زورث للغة الشعرية تغني قراءة المرء لهذه القصيدة. فالقصيدة بالطبع هي نوع من الرثاء المضاد للرثاء، أي انها ليست مجرد رفض للنواح بل رفض كتابة قصيدة طنانة، بليغة بكائية، راضية،

مرضية (وبكلمة واحدة؛ رثائية) على الاطلاق.

فعل قراءة القبصيدة، اذن، ينطوى على معرفة خاصة بموروثها وينطوى ايضاً على مهارة تأويلية خاصة. واشكال القصدة القصرة المكتوبة كها طورتها اللغة الانجليزية عبر القرون القليلة الماضية يمكن اعتبارها صيغ محاكاة مضغوطة أو مقتطعة أو منتزعة لصيغ لفظية اخرى ، ولاسيها المسرحية ، والقصة ، والخطبة العامة والمقالة الشخصية. ويستعصى الخوض في اسباب ذلك هنا، لكن الحقيقة ستكون ماثلة لكل من يتأمل هذه القضية. فالقصائد القصيرة التي نكتبها هي في الاغلب نسخ اجمالية مختصرة لما يمكن اعتبارها بسهولة نصوصاً تأملية أو خطابية أو سردية أو درامية. وهي غالباً ما تكون توليفاً من إنهاط الخطاب هذه ومن غيرها. فالمونولوج الدرامي كها طوره روبرت براوننغ يشبه كلمة لاحدى الشخصيات في مسرحية (برغم انه اطول من معظم كلمات الشخصيات). غبر ان علينا لكي «نقـرأ» مثل هذا المونولوج ان نتـصـور حـالة أو مقاما أو سياقا أو غير ذلك. فالمونولوج الدرامي ايشبه المسرحية لكنه يقدم من المعلومات أقل مما تقدمه المسرحية، فارضاً علينا ان نستخلص هذه المعلومات من حل شفرات المونولوج نفسه في ضوء فهمنا للنموذج الصنفى. وتعمل اكثر القصائد القصيرة بهذه الطريقة فهي تفرض كلا من المعرفة الخاصة والمهـارة الخاصة لكي تكون «مقروءة».

لكي نفهم «المرثية» يجب ان نستجمع السياق من المفاتيح التي يزودنا بها النص. فيضمير الغائب (ها ـ ١١) في «سأعرضها على من»

يعود بالطبع على المرثية نفسها. أما ضمير المتكلم (أنا _I) فهو الكاتب الضمنى للمرثبة، ويعود (من ـ Who) على جمهور القصيدة. لكن العبارة الفعلية «سأعرض على» تشير الى وضعية مخالفة لذلك. على من سأعرضها اذا ما كتبتها؟ وهذا يعني بالمقابل ان شاعر الرثاء الضمني يضع في حسبانه شخصاً واحد يعلو تقييمه على تقييم الجمهور الضمني الذي تتوجمه اليمه القصيدة، ويعنى ايضاً ان موت هذا الشخص بعينه هو ما تصوره القصيدة. ويرى الشاعر انه لو مات هذا الشخص فسوف يموت استلهامه. فحين لن يكون هناك من يكتب لاجله لن تولد قصيدة. وهذه القصيدة ليست فقط «رفضاً للنواح» مثل قصيدة ديلان توماس، بل انها رفض للرثاء ايضاً. ان الموروث الرثائي بكامله ينصرف اخيراً عن النواح الى القبول والاحياء والتجديد، اي انه يعود لشؤون الحياة، مرموزا اليهاهنا بفعل كتابة القصيدة نفسها. والحياة تبقى على ماهي عليه، فهناك جمهور، والشخص المرثى سيعيش عبر انجازاته واثاره ومخلفاته، بل انه (وليس ذلك باضعف الايان) يعيش في قبصيدة الرثاء نفسها. أن مرون يرفض هذا كله. فلو انني كتبت قصيدة رثاء لـ (س) وهو شخص اعتدت ان اكتب له دائها، فلن يستطيع (س) ان يبقى حيا ليقرأها، ولذلك فلا داعى لكتابة مرثية للشخص الوحيد في حياتي الذي يستحق المرثية بحق. وبالتالي فلا داعى لكتابة المرثية اصلاً. واخيراً فان هذه القصيدة المسهاة «مرثية» هي ليست مرثية بالطبع.

أتراني أتكلف التأويل؟

لو انك ذهبت في الاتجاه الصحيح فلن يكون هناك تكلف. كل

المراثي الكتدوية منذ البدء تشري فهمنا لهذه القصيدة. وكل تشعبات المقام التي يمكن تطويرها من استشفاف لمحات هذا البيت الواحد هي ايضاً مرتبطة به. لا ريب أن المدء يصل في أي سطر الى نقطة يتناقض فيها التأويل، غير أن نقطة الصغر تبقى بعيدة عنه بغير حدود. ولو أمعنا النظر سيميائياً، لوجدنا أن الجوانب المهمة في هذا التمرين التأويل الصغير هي الآلية :

 ا كي نقرأ قصيدة ما ينبغي لنا أن نعرف موروثها النرعي (أي ما يسميه جيرار جينيت: جامع النص architext وعدداً من نهاذج ذلك النوع.

 ٢ ـ لابد ان نكون ماهرين في فرز عناصر النص (السردية، الدرامية، الخطابية، الشخصية) الغائبة بسبب الطبيعة الاجمالية التي تعتمد الحذف البلاغي في الخطاب الشعري.

ويشير هذان الجانبان، اذا جمعنا بينها، الى المقدمة الكبرى في اية دراسة سيمسياتية للشمر، وهي ان القصيدة نص يرتبط بنصوص أخرى، ويتطلب مشاركة فعالة من قارىء ماهر قادر على تأويله.

أن النصوص الاخرى ليست بحاجة الى ان تكون اجزاء من موروث اقرته الثقافة (الرفيحة) فقد لا تزيد عن كونها مأخوذة من المروث الشعبي، كما سترضح لنا قصيدة قصيرة من قصائد (مرون) عنوانها (حين تنهى الحرب) :

> حين تنتهي الحرب سنتياهي بالطيع ان الهواء

سيطيب للتنفس اخيرا والماء سيروق لسمك السلمون وسيهاجر صمت السموات اكثر اكتمالا سيعتقد الموتى ان الاحياء يستحقونها وسنعرف من نحن وسنتطوع جميعاً مرة اخرى

هذه قصيدة من قصائد الستينات. وقد يفسرها المرء بالاحالة الى حرب "فيتنام" غير ان هذا التأويل ليس سمة ضرورية من سيات تأويلها. بل ان ما يكتسب اهمية اكبر بكثير فيا يخص طريقة توصيل حروب عديدة (وقد غنيتها بنفسي في عدة موانى ، بدء أمن ميناء حروب عديدة (وقد غنيتها بنفسي في عدة موانى ، بدء أمن ميناء البورورت في "ورواد ايلند، حتى ميناء "يوكوسوكا، في اليابان خلال المصلية. وتبدأ على النحو الآي: "حين تتهي الحرب ستنطوع جيعاً المسكرية. وتبدأ على النحو الآي: "حين تتهي الحرب ستنطوع جيعاً مرة اخرى، وهذه الازمة تتكرر مرازاً ثم تنتهي بد «زيد بحق الجحيم نزيد، و في جحر خزير زيد، تعتمد الاغنية الشعبية على لازمة ساخرة بسيطة : "ستنطوع مرة اخرى» تستمد حتى البيت الاخير شرفض العاطفة رفضاً قاطعاً.

لقد اعـاد مـرون صياغة عاطفة الاغنية الشعبية، قائلاً: لا نمتقد اننا سنتطوع مـرة اخــرى، لكننا سنفعل مكرهين. من الناحية الشكلية لقــد فـعل ذلك بانتـزاع البــيت الاول من الاغنية الشعبية. (حين تتهي

الحرب سنتطوع جميعاً مرة اخرى - وصبغ قصيدته بطابعها. فيصير أول بيت في قصيدته (حين تنتهي الحرب) وآخر بيت فيها (سنتطوع جميعاً مرة اخرى) وفيها بين البيتين تكمن المادة التي تجعل من هذا النص قبصيدة بالنسبة الى القارىء المعد لقراءتها. ويمكن لهذه المادة ان تعيننا على توضيح بعض مبادىء الخطاب الشعرى كما صاغها «ميشال ريفاتيرا في كتابه اسبمياء الشعرا. ان الكيفية التي تنمو بها القصيدة من الاغنية الشعبية باستخدام النفي negation أو التقديم والتأخير (inversion) هي احدى السيات النمطية في الخطاب الشعرى. فالنصوص تنبثق من نصوص متداخلة (intertexts) آخر، أو من قوالب (matrices) يقـدمـها الموروث المتواتر . وما يطوره مرون في مادته هو ايضاً شعرى في جوهره طبقاً لمعايير ريفاتير التي اقبل بها الى حد معقول. ما يفعله مرون بهادة القصيدة النواة هو انتقاله التدريجي من النثري الى الشعري، قبل ان يتراجع الى الخطاب النشري في البيت الاخير الذي غيرت المادة السابقة هيئته الان. ولنتمعن الآن في كيفية عمل القصيدة: «حين تنتهى الحرب/ سنتباهى بالطبع، هذه الجملة نثرية تماماً، اي انها لا تحتوى على اشكالية نحوية، أو تركيبية، أو دلالية بالنسبة الى القارىء (مالم يتوجب على القارىء نفسه ان يفرض على الجملة علامات الوقف ويضعها في مكانها الصحيح). فليس بالجائز لاحساس القاريء بالنحو ان ينصرف الى تأويلهـا على نحـو سلبى، بل ان يتناوله على نحو ايجابي في استخراج القصيدة من النص. أما القرائن النحوية فهي من الوضوح بحيث لا يستعصى وضع علامة نهاية الجملة.

هنا تبرز مشكلة صغيرة ، إذ يمكن انهاء الجملة بعد كلمة (نتباهي)، ويذلك أما ان تكون عبارة (بالطبع) نباية للجملة الاولى أو

بداية للجملة الشانية. وهذه مسألة غير مهمة، غير انها اشعار بورود «تجاوزات نحوية Ungrammaticalities» دالة لاحقة. فكلم واصلنا القراءة واجهتنا فخاخ أو دعوات اخرى لمد حدود التشفير النحوي والدلالي. اذ ما دام النص يفتقر الى علامات التنقيط النثري التقليدي، فان اعراف التنقيط الشعري تزداد الحاحاً. والابيات تبدأ بحروف كبيرة وتنتهي بفراغ. كل بيت هو وحدة منفصلة تشبه جملة منفردة. ومن هنا، وبالرغم من أننا قد نصادف مكاناً نشرياً لوهلة ما في ما بين الأبيات، فنحن مدفوعون ايضاً الى اجراء قراءة تختلف نوعا، مع اختلاف عناصر كل بيت بوصف وحدة نحوية. ولو اخذنا البيت التالى: «سنتباهى بالطبع ان الهواء سيكون»، بوصف وحدة نحوية قوية، أو جملة مكتملة مفيدة، لوجدنا ان التوازي بين اسنكون متباهين، و «سيكون الهواء» يسحب هاتين العبارتين اللتين تنطويان على فعل كينونة نحو الازدواج (أو العبارة الجامعة zeugma كما في البلاغة) في الظرف المسند (متباه). لكن كيف سيكون الهواء متباهياً؟ مستحيل! بالتأكيد لا يريدنا الشاعر ان نفكر جذه الطريقة، ولست اريد ذلك ايضاً. فقد بيّن «رومان جاكوبسن» على نحو مقنع ان التوازي بين مختلف الانباط هو السمة الرئيسة في نحو الشعر. فالعبارة الجامعة المكنة، باستحالتها الدلالية تقع في البيت الثاني من القصيدة، دون ان تلح على انتباهنا لها. فيضلاً عن ذلك فان هناك صيغاً شاذة صارخة يصعب اغفالها.

يسمح لنا النص، عند هذه النقطة، ان نصوغ جملة ثانية بسهولة، حيث نصل الى وقفة كاملة مريحة عند نهاية البيت الثالث (سيطيب الهواء للمتنفس اخيراً). ان المشكلة الوحيدة هنا هى الجهد الدلالي الضيل الذي يوجب العشور على علة سببية للربط بين طيب الهواء واعتداله وبين نهاية الحرب. وهذا يعني تهديداً لما يسميه ريفايتر:
«المحاكاة»، اي قدرتنا على رد الحالة المرجعية الى الاشياء التي يشخصها النص بوضوح. ولو اننا فهمنا ان الهواء سيطيب بمعنى حرقي، فاتنا حينتذ نقراً كلمة (هواء) قراءة عاكاة، اما لو اخذنا الكلمة، من ناحية اخرى، جازياً، فاننا سننساق من قراءة المحاكاة الى ما يسميه ريفاتير بالقراءة السيميائية وإفشال الاستحالة الدلالية للمحاكاة وصفة كثيرة الوقوع في النصوص الشعوية، وفي الحالة الخاضرة فان المجازات القريبة مثل (يتنفس الصعداء) تحتل الفضاء الدلالي الذي تحتله عبارة (سيصلح الهواء للتنفس). غير ان الشاعر الفضى بالتعبير المدجن وسمح لغرابة الصورة بأن تدرك ثانية. ثم يستمر التأويل بسهولة، حيث تدرك الغرابة بوصفها نوعاً من اللغو، وليس بوصفها رسالة في شفرة اخرى.

وتستولي علينا غرابة التعبير الشعري، تماماً مع البيت الرابع. (الماء سيروق لسمك السلمون). ان الانتقال من الهواء الى الماء مسألة طبيعية، فهما عنصران اوليان كثيراً ما اقترنا في الخطاب الشعري. غير ان العلاقة السببية بين نهاية الحرب واعتدال الهواء يصعب ان تصل الى الماء. قد يقال: حسنا بعد انتهاء الحرب حتى الماء سيطيب مذاقه. ربها، لكن سمك السلمون في الماء، وهذا ما لا ينسجم مع هذا التفسير.

ينبغي ان يكون في داخل كل قـارىء شـعر، قارىء نثر. والجهد المبذول في جعل نص شعرى قصيدة يتطلب زيادة في الطاقة تفيض عن افشال التأويلات الشرية. وإذا لم يجهد القارى، نفسه في مشهد ننري، فلن تحضر القراءة الشعرية. والهارة التي يتطلبها التأويل الشعري تتضمن اهتهاماً قوياً بالمعنى الشري مقروناً بالاستعداد للاندفاع وراء المعنى الشري لتوليد معان جديدة. وهذا يعني، بعبارة سيميائية، انه تمكن اصادة صياغة أية شفرة راسخة في التأويل، سواء كان نحوياً أو معجمياً. ولاشك ان في ذلك عملاً انتاجياً تعود مكافأته المباشرة على اغناء التأويل نفسه، وتحويل النص الى قصيدة غير ان هناك مكافآت أخريات اعظم لمن يقوم بالتأويل الفردي، إذ أنه يكتسب مرونة وطواعية ومهارة لغوية، فيضلاعن امتلاكه لشفرات دلالية ونحوية غنيسة.

وحين يعود صاحب التأويل الى القصيدة فلابد من ان يتم بسمك السلمون، فقد ظهر بصورة طبيعية في الماء عبر عملية اقتران اليفة هي: الكناية، غير انه لا يناسب الصورة نحوياً ومنطقياً (أو سبب)، فلو كان علينا ان نقرأ البيت بصفته جلة كاملة مكتملة، فان سمك السلمون يجب ان يقرأ (رائقاً) ايضاً مع الماء، وليس هذا ساحب التأويل ان يبدأ عودسب، بل انه مستحيل ايضاً، وعلى الاستحالة ذات سطوة على القصيدة كلها، فالحراء الرائق قريب جدا الاستحالة ذات سطوة على القصيدة كلها، فالحراء الرائق قريب جدا من الاستحارة الجاهزة سلفاً التي ماتت وتحولت الى تعير متحجر، وبذلك نتفس الصعداء بحق في تأويلنا فذه الاستعارة، اما سمك السلمون الرائق فيجب ان يعطينا وقفة مناسبة، فريا كان بوسعنا ان نحل هذه المشكلة بافتراض وجود شيء قبل سمك السلمون، وبذلك نتام الخالة عن تنسجم قاماً مع الفعل (يهاجر) خالقين نقفة زالى الجملة التالية حيث تنسجم قاماً مع الفعل (يهاجر) خالقين

تركيباً اليفاً قـدياً. فسمك السلمون والهجرة متلازمان تلازم سمك السردين والزحـام. وبذلك نطمئن الى هذه الاقترانات الاعـتيادية.

غير ان النصوص الشعرية مصممة لكى تثير فينا القلق قبل كل شيء. ويجب ان نقدر اي اطمئنان نحصل عليه منها. (سمك السلمون وصمت السموات سيهاجران اكثر اكتمالاً). هاهي الجملة الجديدة الأخرى، وهي تعمل بشكل مقبول من الناحية القواعدية. غبر ان ما يسميه ريفاتير (التجاوز النحوي) يرد على مستوى الدلالة والمحاكاة، وليس على مستوى النحو في هذه الجملة. نعم، سيهاجر سمك السلمون بعد الحرب، كما كان يفعل دائمًا دون ريب، فهو معد وراثياً على هذا النحو. غير ان هجرته جزء من نظام الاشياء على الارض ولا يمكن ان تروق. ولا يتفق (صمت الساوات) مع الموجودات الارضية الزمنية مثل الهجرة والاعتدال والصفاء. فهو لا يمكن ان يروق أو يهاجر. وباتباع الشاعر في محاولته الكنائية يقف امامنا جدار من النفي والتهكم الكوني. ان تمزيق المحاكاة مطلق، . ويقودنا إلى ان نقرأ مستوى من الإنكار التهكمي في كل ما يؤكده الشاعر. فالمنطوق النصى عن الصمت الساوي هو النظير الشعرى لمنطوق الاغنية الشعبية عن جحر الخنزير، وهما بوسائلها المختلفة تناقبضان يكفى ما بها من قوة الى توجيه اصحاب التأويل كافة الى نوع من القراءة التهكمية.

وحين يقول النص: (مسيحتقد المرتى ان الاحياء يستحقونها) و (سنعرف/من نحن) فنانه يقدم لنا صياغتين بسيطتين نحوياً، ولكنها محقدتان دلالياً ومشحونتان بالتهكم. وتأتي «الواو» الرابطة البريتة، التي تنبهنا الى اختتام القصيدة الوشيك، لتربط بين هذه الصياغة وما سبقها. ولكن في حين كانت الصياغات متوازنة، أو منفية بالتهكم، فان الصياغة الاخيرة صائبة ومباشرة تماماً على الرغم من انها ناتئة، تنضح بالسخرية التي تفيض من صبغ التهكم السالفة. ان واقعة تطوعنا جميعاً مرة اخرى واقعة اكيدة مثل هجرة سمك السلمون. فهولاء نحن. لن نتطيع بالمعنى الحرفي، اذ القصيدة بكاملها هي كوننا نتطوع مرة واخرى في سياق تدميري، دون ان نعباً بالهواء، والمناقرة عندة، وامثولة عن جانب من الطبيعة الانسانية الحقيرة، وهي والماء، والمخلوقات الحية، والموتى، والارض والساء. وهنا اختلف مع «ميشال ريفاتيرة. فحيث يكتفي بالاشارة الى الطريقة التي تقطع الم على أنها في حالات عديدة، ان لم يكن في اغلب الحالات، تقفل عائدة على نحو رمزي نحو المرجع مراراً. وهذا يعني، اننا نحن القراء والمؤوين نحو المرجع مراراً. وهذا يعني، اننا نحن القراء والمؤوين نحيه المهابانا،

إن مشكلة العلاقة بين النص الشعري والعالم الخارجي هي حالة خاصة من موضوع نقاش اكبر حول صلة الاقوال اللغوية بالعالم، أو بعبارة أدق، حول صلة الكليات بالاشياء. ودون ان احاول فض هذا النزاع، أو حتى ان اطرح هذه القضية بقرة، اود أن أتناول التأويل السيميائي للشعر فيها يتعلق بقضية اكبر، ولقد قام «بول ريكورة بانجاز هذا التناول ، في دواسته «سطوة الاستعارة» (تورتو ۱۹۷۷) غير ان انجازها لم يكن موفقاً، ان لم نقل انه كان مضللاً عما يتطلب تمحصاً جاداً. في الفصل الثالث المعنون بـ «الاستعارة وعلم دلالة الخطاب» يقترح علينا بول ريكور «قييزاً بين السيمياء Semiotics وعلم الدلالة -Se «mantics ، ويعود هذا التمييز الى اللغوي البنيوي الفرنسي «اميل بنفنست، ثم يستشهد ريكور بصفحات عديدة من كتاب بنفنست (مشكلات علم اللغة العام) يناقش بنفنست فيها مستويات التحليل اللغوى ابتداء من الكلمة والجملة حتى اكبر وحدة لغوية _ وهي الخطاب. ومن مناقشة بنفنست الحقيقية نستطيع ان نلاحظ امرين: الاول انه لا يقيم اي تمييز بين السيمياء وعلم الدلالة، والثاني انه لم ينظر ابداً، وعلى اى نحو، في العلاقة بين اللغة والعالم، والتمييز الاساسي الذي يقيمه هو تمييز بين «اللغة بوصفها نظاماً اشارياً»، و «اللغة بوصفها وسيلة اتصال». وهو ببساطة تمييز يعيد صياغة ثنائية سوسير في اللغة والكلام. فالمعنى في اللغة بوصفها كلا ـ عند بنفنست _ هو نظام نسقى، اما المعنى في الكلام أو التعبير الخاص فسياقى. وبأبسط التمييزات في الدراسات السيميائية، فإن المعنى في اللغة كنظام قـضـيـة دلالية، اما في الجملة المفردة فان المعنى يتأثر بالمعنى النحوى، وفي الكلام او الخطاب فان اشكال المعنى الاخرى تشكلها التداولية: اي الصلات بين المتكلمين ومقام خطابهم.

وهذا شيء بسيط للغاية، لكن ريكور يترجه الى التمييز اللميم التاي، الذي اشرك فيه «بنفنست»: لا تعي السيمياء Semiotic سوى علاقات داخل اللغة intralinguistic ، بينا يهتم علم الدلالة Semantics بالعلاقة بين العلامات والاشياء التي تشير اليها، وهذه بالتالي هي العلاقة بين اللغة والعالم. (س ٤٧). ولسوء الحظ، فقد انشغل ريكور نفسه وبنفنست وعدد آخر من اللغويين عن اظهار كيفية نفى «العلاقة»

ين اللغة والصالم. فالاحالة الى العالم ليست ثابتة في اللغة. بل هي وظيفة متقلبة للكلام، او القول، او الاتصال الاتساني. ولم يشيء ريكور، أو بالاحرى لم يشخص تجريدات كالسيمياء وعلم الدلالة فقط، بل انه نسي ما انسار اليه من اختلاف بين الكلمات والقضايا. وفي نظامه لا تشير اليها القضايا أو في نظامه لا تشير اليها القضايا أو الجمل. إما من وجهة نظر بنفنست، فان الجمل ليست لها معان لان لما احالة الى الخارج، بل لانها اجزاء من بنى مطودة اكبر فهي تكون لما احالة الى الخارج، بل لانها اجزاء من بنى مطودة اكبر فهي تكون ليست الى ذلك السياق فقط. وبذلك يقفز قفزة غير هيئة من الكلمة للعالم.

لقد تطرقت الى ذلك مطولاً وربيا بقليل من الاهتهام لانها قضية مهممة لا تحلها قييزات كالتي يقيمها بول ريكور بين السيمياء وعلم الدلالة. فالاحالة في الواقع ما تزال موضوعاً حيوياً عند السيميائين. ولا بد ان نتذكر، في اهتهامنا الحاص هنا، اي سيمياء الشعر، ان حاكويسن لم يستبعد الوظيفة المرجعية من التعبير الشعري ابداً، بل انه قال انها ليست مهيمتة، وكان ان اصطبغت هذه المقولة بالغموض. وقد اخد ميشال ريفاتير درع ريكور، فدعا الى أن الشعر هو في الاساس لا يحاكي الواقع، ولا يشير الى مرجع. غير ان «يوري لويان) الذي يتزعم الجيل المعاصر من السيميائين (السوفييت) دعا الى ما يبدو الرجه الآخر في القضية. فظرة لوقان الى الشعر - كما صاغها في كتابه «تحليل النص الشعري» وضعة، وقوية، وجديرة بشيء من التفسيسيل.

يضع لوقان، في الحقيقة، الخطاب الشعري في مقابل ثلاثة انواع من «الضبط الذاتي، وهو يعني بالضبط الذاتي ضبيناً مشابهاً لما يعنيه رتشاروز بفكرة (الاستجابة الاصلية). وهذه الانواع هي: (١) الضبط الذاتي الذاتي للغة ، (٢) الضبط الذاتي للحس العام ، (٣) الضبط الذاتي لصورتنا المكانية ـ البصرية عن العالم. وباختراقه لعطالة هذه الانظمة السلائة ـ النبي هي الانهاط المعروفة في الادراك والفكر والكلام _ يصحب الشاعر القصيدة الى العمل. ولأوضح ذلك بقصيدة أخرى بسيطة من شعر «ميرون»

« فــراق » لقد اخترقني غيابك كما يخترق الخيط ابرة فكل ما افعله مطرز بلونه

هذه القصيدة البسيطة معقدة في تقدير الرغانا الابها تشهك حرمة السوحيات في نظمه الشلائة المذكورة. والمعلومات الشحرية، ككل المعلومات الاخرى، تتناسب عكسياً مع التوقع. يبدو البيت الاول وكأنه سيجرنا إلى طريق نحوية ذات وتيرة اليفة متكررة (اخترقتني كسكين)، أو إبرة او إية قطع حادة. ثم تنتهك القصيدة توقعنا بالانطواء على النهاية غير المتوقعة للابرة. وغيرنا الحس العام ان الافتراق مؤلم. ونحن نتوقع ورود صورة تركز على الألم، وهو شيء يمكن ان تقوم به الابرة، غير ان الصورة التي يتم تقديمها تركز المتباهنا على دوام الشعور بالافتراق يدلاً من حدته، وأخيراً فان

احساسنا المكاني - البصري يخبرنا انه لا يمكن تصوير شخص كنوع من ابرة تنفذ في الانسياء المطرزة بخيط لون الغياب. بل اننا لا نستطيع ان نسأل، على هذا المستوى، ما لون الخيط، فهو لا يمكن تصوره. لكن هذه «الصورة» التي لا يمكن تصديرها تحمل معناها بذلك النشاط الذي لا يستطيعه الا الشعر. ولكي نفهم هذه الصورة علينا ان ننتقل الى مستويات التجريد، حيث تنبجس دلالتها كتصور، أو الى عمستويات التجريد، حيث تنبجس دلالتها كتصور، أو إلى المنصوعة التي تشير البها. وينبغي ان نلاحظ ان «الانتظام» الواضح في لغة القصيدة قد يكون نفسه انتهاكاً للتوقعات «الشعرية». وكما يشير «لوتمان» فان «مصدر التأثير الفني لا يقتصر على الارتداد الى العاير الطبيعية للغة وحدها، بل انه يعتمد على تقريبها ايضاً» ص

من الواضح ان نظرة لوغان للشعر مشابهة من نواح كثيرة لنظرة ريفاتير. فكلاهما يركز على انحراف النص الشعري أو التجاوزات النحوية فيه، ويصر على ضرورة ان يضفي القارىء عليها معنى، بالعودة الى لفته وجهازه الثقافي. غير انها يختلفان تماماً في ما يخص مشكلة الإحالة او المرجع. يقول ريفاتير دائهاً وفي كل مكان، ما يقوله عن إحدى قصائد فكتور هيجو (درس في هيجر) في كتاب (انتاج النص): «ان مقارنة القصيدة بالواقع مدخل نقدي ذو تأثير مشكوك فيه).

ويقول لوتمان بألفاظ واضحة، ما يبدو مناقضاً تماماً:

«ان الهدف من الشعر، بالطبع، ليس الصور، بل معرفة العالم

والعلاقات التي تربط بين الناس، ومعرفة الذات، وتطور الشخصية الانسانية في عملية التقدم والاتصال الاجتماعي. وفي النتيجة النهائية يتفق مطلب الشعر مع مطلب الثقافة ككل. غير ان الشعر يحقق هذا المطلب بصورة نوعية، ويستحيل فهم طبيعته الخاصة، اذا تجاهل المرء آليته وبنيته الداخلية. ولا تنكشف هذه الآلية الاحينا تدخل في صراع مع الضبط الذاتي للغة، (ص ١٣٢ ـ ١٣٣).

ويكمن وراء الحاح ريفاتير وما الاوسيه، ووراء اصرار لرقان وشكلوفسكي تصور يرى (ان الفن يوجد لكي يساعدنا على ان نعلن عن احساسنا بالحياة، يوجد لكي يجلنا نشعر بالاشياء لكي يجعل الحجر «حجرياً»). وريفاتير ولرقان كلاهما سيميائي. لكن في حين يكتب احدهما بالانتهاء الى المرووث الفرنسي، يكتب الآخر بالانتهاء الى المرووث السلافي. وحتى هنا، فانني اود ان اقول انها ليسا مختلفين جداً كما يبدو عليها. كلاهما يعرف ان النصوص الشعرية تتحدى طرائقنا المقبرولة في الكلام والادراك الحيى والاعتقاد. ولكن في حين يرى لوقان ان هذه التحديات تعود علينا بفهم جدلي اكبر للعالم، يصمت ريفاتير ويشكك. فلنقل اذن ان السؤال، في داخل الدراسات ليسميائية، يبقى مفترحاً وغير مستقر. وانت تعوف اين أقف أنا.

ثمة فرق آخر مهم بين لرقان وريضاتير لابد ان نتأمله قبل ان ننهي هذه الغارة الرجيزة في سيمياء الشعر. ان ريفاتير لا يؤكد عملية انبشاق النصوص من نصوص سابقة حسب، بل يجعل منها الصورة الرحيدة لاصل الشعر. وفي هذا شيء مبالغ فيه وفرنسي تماماً اعجب به واتحاشاه. لكنه كقارىء للنصوص الشعرية مقنع جداً، اما لرقان فلا يتناول مرضوعة أصل الشعر بهذه الطريقة المباشرة، لكن يبدو انه يشعر بان القصائد يمكن ان تأتي كها يجلو لها، ما دامت تنبنى التقنيات والاساليب، التي تمكننا من ادراكها وقراءتها كشعر وقد بدا واضحاً من الاصلة التي ضربتها ان قصائد «ميرون» القصيرة تستجيب لكلا النومين من القراءة السيميائية. وإنا اختار قصائد ميرون لانني معجب بها، ولانها قصيرة، ولانها تمثل الاتجاء السائد في الشعر الانجليزي. لكن يجب القول ان ذلك يجعل منها شعرية جداً، ومنفتحة جداً على من الشعر الأمريكي، قصيدتين قد تكونان اقل وضوحاً في تقديم من الشعر الأمريكي، قصيدتين قد تكونان اقل وضوحاً في تقديم وليام؛ يعنان فنتوك سعرية. اولاهما قصيدة قصيرة لـ (وليم كارلوس

الزهور من خلال النافذة إقحوانية وصفراء وقد غيرتها الستائر البيض.

رائحة النظافة.

طلوع شمس ظهيرة متأخرة.

على طبق زجاجي إبريق زجاج، وقدح

.بوین و بعنبه مقلوب، وبجنبه

يضطجع مفتاح . والـ فراش الأبيض الطاهر تسمي هذه القصيدة ، في عنوانها ، مكاناً واقعباً ، هو جزيرة «ننتوكيت» في ماساشوسيتز. لكنه ايضاً مكان ادبي في المروث الامريكي. فهنا وقع اساعيل على السفر الذي يرويه في «موي ديك». وتزدهي الجزيرة بمتحف الحيتان فيها، بموانتها وسواحلها ونوارسها، فهي احدى اجمل المدن القديمة في الولايات المتحدة. والشاعر يستوحي تراثه الشقافي بتسمية الجزيرة في العنوان. لكن نص القصيدة لا يقدم لنا شيئاً من هذه الاشياء. فهد يطرح صورة مغايرة لـ «نتوكيت» ربا لا تقل عنها واقعية، لكنها اكثر توتراً بسبب المسافة التي تفصلها عن دلالات الاسم الايحائية.

وما هنا نوع من انواع «النجاوز النحوي» - فقمة دهشة ستأملها الاحقاً بعد ان ننظر الى دهشات في القواعد الشعرية والنثرية. فالعادة المسعرية في الإبنداء بحروف كبيرة في الإبيات تنتهك في هذه القصيدة. فالحروف الكبيرة هنا تبدو غريبة وشادة الاول وهلة، حتى نعرف انها نشرية. وتتألف القصيدة من خمس وحدات (1) كما تعرف النحاة الجلده ان يقولوا، اي خمس عبارات مستقلة يمكن ان نقط بوصفها جملاً منفصلة، او بوصفها اجزاء في جملة طويلة مركبة. ويسلك النص في الحقيقة الطريقين معاً. فكل عبارة من هذه العبارات تبدو بحرف كبير وكاما جماة الخمس كما تفتقر علاصات تنقيط الجمل الداخلية، وتفتقر الوحدات الخمس كما تفتقر علاصات تنقيط الجمل الداخلية، وتفتقر الوحدات الخمس كما تفتقر بكمامها كمراً وشظايا وفقاً لقواعد النشر. لكنها مع ذلك كاملة بكمامها كمراً وشظايا وفقاً لقواعد النشر. لكنها مع ذلك كاملة مكتملة. ونحن نقيس ببساطة على هذه التجاوزات النحوية اللطيقة، ولاسيا حين ندول ان جدور القصيدة تكمن في المرووث التصويري.

ومع ذلك، ولكي نجعل من هذا النص قىصيىدة، بنبغي لنا ان ننجز ثلاثة انسياء. ينبغي ان نوفـر لها نحـواً معقولاً تاماً، ونموذجاً دلالياً، وسياقاً أو موقفاً تداولياً.

لنبدأ بالسياق: أين نحن، وكيف نعرف أين نحن؟ في ننتوكيت دون ريب، ولكن أين بالضبطأ ان قرائن القصيدة تدل على اننا في داخل مكان ما، غـرفـة مـا مـثـلًا، حيث تبدو الزهور من الخارج من خلال النافذة، وقد غيرتها الستائر البيض. ورائحة النظافة رائحة داخلية، وهي نتاج انساني، ثم يدخل ضوء الشمس الى الغرفة. وبالاضافة الى الستائر تضم الغرفة سريراً وطبقاً زجاجياً. انها غرفة نوم. لكن وجود الابريق والقدح يوحى انها غرفة استقبال. وتوحى حركة العين من النافذة الى السرير، ونوع التفاصيل التي تعرضها انها غرفة غير عادية (اننا لا نشم عطر غرفتنا سواء كانت نظيفة أو لم تكن). وأخيراً فمان المفتاح يوحي انها غرفة مستأجرة، اي غرفة في «نزل» في «ننتوكيت»، اذ لا يمكن الا هناك العثور على هذه التشكيلة من الابريق والقدح والسرير والمفتاح. وتفسيرنا للقرائن يعتمد على التأليف بين معرفتنا وخبرتنا الشقافية. وباستعمال هذا النوع من المعلومات فـقـد وضـعنا «تداوليـة» للقـصـيدة من النص محققين سياقاً انسانياً. فنحن نرى ونشم ونلاحظ غرفة غير عادية، قد تكون في نزل. هذا ما يتعلق بالسياق أو الموقف فهاذا بشأن البنية الدلالية للقصدة؟

ان البنية الدلالية شيء ينجزه القارىء بعملية فرز من خلال دلالات الايجاء الواردة في كلمات النص وعباراته، بحشاً عن النهاذج. وليس ما يتطلب جهداً كبراً أن نرى أن هذه القصيدة تعطينا في أبياتها الافتتاحية ثلاثة ألوان هي الاقحواني والاصفر والابيض وأن اللون الابيض من بين الشلائة هو لون مهيمن يتكرر في البيت الاخير من الابيض ويرتبط الابيض أيضاً من خلال سلسلة من الافكار والقيم السماء من الكتابة المألوفة) بالكلمتين البارزين في القصيدة: (وهذا نبوع من الكتابة المألوفة) بالكلمتين البارزين في القصيدة: اذن ليست هذه ننتوكيت اهاب اساعيل في موبي ديك، بل انها نتوكيت فتيات «الكويكر» [المتعففات] اللواتي يمكن في البيوت. فالسرير والمفتاح، السلام والعزلة، الستائر البيض، السرير الأبيض، المرير الأبيض، المرير والفتاح الرجاجي، النقاء. تلك هي البنية الدلالية أو الامجائية غرفة مستأجرة مفتوحة للجميع بروح ديمقراطية. ويجمل المفتاح من غرفة مستأجرة مفتوحة للجميع بروح ديمقراطية. ويجمل المفتاح من المائلة الامن قلعة كل من يسكن أو تسكن فيه.

ويشجعنا النص ايضاً ان نؤلف نموذجاً نحوياً. فثمة حركة متسعة هنا تستمر في عدة أبيات. وبالرغم من أن الالوان لا يبقى منها سوى الفاتح، فإن هناك حركة من اقتحواي غامق الى اصفر، الى اسفر، الى الفاتح وهناك أيضاً حركة للعين، في الاقل، من الخارج عبر النافذة، الى ملاحظة دخول الخارج الى الداخل ـ طلوع الشمس الى الاشياء في الداخل، الابريق والقدح، الى الداخل الخالص المنسمثل في الاشياء المنزلية السرية: المفتاح والسرير. ومن وجهة نظر سببية يبدو أن النص يقدم لنا أضامة عشوائية من التفاصيل الداخلية والخارجية، غير أن الاشباء الى طريقة توزيع التفاصيل، وإيماء المالالية وتداولية مسياقها يمكننا من ادراك القصيدة بدرجة عالية من الدلالية وتداولية مسياقها يمكننا من ادراك القصيدة بدرجة عالية من

ضرورة اختيار المشهد البصري وتنظيمه. ان كلمة (طاهر) تختم نظام القيم في القصيدة وتخطو خطوة الى ابعد من النظافة، اي الى تكرار اللون (أبيض) فتختمتم النظام اللوني بشبات. ويحمل اسم الموضوع الأخير في الغرفة (السرير) كلا من العين والذهن الى الراحة بنبات. وقد قال وليامز انه لا يرى ان على القصيدة ان تصطفق كصندوق يغلق، ولكنه كان يعرف بالتأكيد كيف يوصل قصيدة الى نهايتها. حين تكون النهاية مناسبة.

يمكن ان نتلقى نصاً كهذا بكسل، فنستهلكه كانطباع غامض، او ان نشارك مشاركة فعالة في انشاء معناه وتوضيح نظام تشفيره النحوي والدلالي والتداولي سيميائياً. ولو فعلنا ذلك، وقد فعلناه هنا، لرأينا كيف أن وليامز في اسلوبه ينتهك توقعاتنا التلقائية بصدد القواعد والتنقيط وبصدد النظام الثقافي لننتوكيت من وجهة نظر الحس المشترك العام. وهذا ما يجعلنا نتخبط في المكان حتى نجد مفتاح السياق الشعري الذي الفه. وازعم اننا باتباع هذه الاجراءات التحليلية الفعالة في القراءة، سنجرب لذة اكبر في مواجهة النص الشعري، ونتذوق عـمل الشـاعر تذوقاً اعمق، وسيصيبنا شيء من الزهو لمشاركتنا في عمل يجعل من النص قبصيدة. وقد بينت القراءة التي قمنا بها هنا ان هذه القصيدة الانطباعية بوضوح تحتوي على درجة قصوى على ما يسميه ريف اتير بـ (الفخامة monumentality) وهو يعنى ضرورة انتقاء القصيدة ونظمها نظمًا محسوباً لاعطائها ديمومة، ضرورة تربط النص الشعري والشفرات التي يتطلبها تأويله في شبكة اتصالية معقدة. وهذه خاصية اساسية من خواص الشعر يمكن ان نجدها في كل نص يهون من جهودنا لكي نؤلف منه قصيدة.

سوف ابهي هذه المناقشة لعلم دلالة الشعر بالنظر في نص يكاد يبدو، في اللمحة الاولى، نشرياً تماماً فهو يشبه مادة في يوميات أو صحيفة، تحيل بوضوح وعلى نحو مباشر الى التجربة الواقعية، لذلك الشخص الذي دونها، أعنى (غاري سنايدر):

> تحت وابل المطر وقفت تلك الفرس في الحقل. شجرة صنوبر كبيرة وسقيفة لكنها ظلت في العراء

عجيزتها للريح، مرشوشة بالماء بليلة.

حاولت ان امسك بها في نيسان لأعتلى ظهرها بلا سرج،

فرفست ونفرت

لترعى البراعم الطرية في ظل شجرة اليوكالبتوس

ي على التل. المتهاوية على التل.

لقد تجنبت ، عند انتقاء القصائد لمناقشتها في هذا الفصل ، جميع القصائد القديمة ذات البناء الوزني أو التنقفية الشكلية المميزة. ولقد اوضح نقاد مسيميائيون ، مثل جاكويسن ، موازاً البنى الصوتية غير العادية التي تعمل في الشعر التقليدي في مختلف انواع اللغات. وقد اخترت الشعر الحديث والمعاصر بالضبط لاته قريب من النثر، ويجبرنا على النظر في الشاعرية، بوصفها في الأساس ركناً من اركان المعنى وليس الصوت. وكثيراً ما يستخدم «ميرون»، بالطبع، لغة غنية بالصور الاستعارية والكتائية، وهكذا يبتعد بنصوصه عن النثرية. لكن الانتحارة والتشبيه، وتستمد شاعريتها من انظمة التعاقب النحوي والدلالي والتداولي التي تأملنا فيها ترأ، أما نص «غاري سنايدرا هذا فيبدو انه يفتقر حتى إلى هذا النوع من البنية الفسمنية. وإذا ما كتبت نشراً، فسوف تقدم قصيدة فتحب وإنام الملار) عدداً من المفاتيع لوضعيتها الممكنة كقصيدة، فتحب وزائها النحرية الفعلية (الكلمات المحذوقة، الجمل المتدفقة) اشبه بخلاصات المذكرات المستعجلة في الصحف، منها بتلك الاتحراقات المخلط لها بوضوح عن القراعد المعيارية التي تميز الشاعرية. ففي المختلف المنامز، على سبيل المثال، تفقر أية شبه جملة مستقلة الى فعمل رئيسي. إما هنا فبعضها يفتقر، وبعضها لا يفتقر. فكيف يقرأ المراحدة النص كقصيدة؟

إذا وضع نص ما كثيراً من الصعوبات أمام السيميائي الذي يتناوله كقصيدة فواضح ان ذلك قد يكون نتيجة ضعف في المنهج، أو نقص في النص، أو قد يكون لدينا قارى، فقير، أو منهجية غير كافية، أو نص غير شعري. وفي الواقع تبدو (تحت وابل المطر) حالة حدود وسطى _ بالتأكيد أقل بكثير عما يسود في شعر سنايدر من «الدكة، مثلاً، أو «منتصف آب في مرصد جبل سوردونج، من الكتاب نفسه (الدكة ١٩٥٩، (Ripra). ولكن فلنزاما نستطيع فعله بها. قبل كل شيء يرتبط هذا النص بنصوص اخرى في كتاب «الدكة». وفي الواقع فانه جزء من سلسلة قصائد كتبت بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٥٦، وهي نوع من اليوميات الشعرية التي تسجل مشاهد واحداثاً وافكاراً تمهد وتصف رحلة سنايدر الى الشرق الاقصى حيث بدأ هناك دراسة جادة للبوذية والشعر الشرقى. وتكون مجموعة هذه النصوص قصة انسان يعد نفسه لتغيير حياتي كبير. تقع اتحت وابل المطر) بين قصيدتين اطول منها. في القصيدة الاولى (وادى نكساك) المؤرخة في (شباط ١٩٥٦) يراقب سنايدر «كلب صيد ضخيًا» يدور في دوائر وينام، بينها يفكر هو بمستقبله، وبخططه في العودة الى ساحل كاليفورنيا في الشارع ٩٩، الى سان فرانسيسكو واليابان . يهرع السلمون (التروية) وهو ايضاً سيمضى «اكثر . . . / صحوا من ذي قبل، ومع ذلك فهو مستعد للرحيل) وما يرحل عنه هو سنوات عمره الخمس والعشرون: «الذكريات اللعينة/كل النظريات الخربة، الاخفاقات والنجاحات الأسوأ منها / المدارس، الفتيات، الصفقات). هناك ثلاثة اشياء فقط اود ان اتحدث عنها في القصيدة التي تصعب قراءتها هنا لطولها. الاول انها تشير بوضوح للغاية الى بنية سردية اكبر، هي بنية حياة الشاعر، وتكملها بالتواريخ واسهاء الاماكن وبعض الحالات الخاصة الاخرى. والثاني انها تتحدث عن الشاعـر من حيث هو شاعر يتحدث بمرارة عن ضعفه في محاولة جعل قبصائده، ومن ضمنها هذه القصيدة، اكثر «شعرية» بالمعنى البلاغي الردىء: الجعل هذه القصيدة رغوة، اسفاً. الثالث ان التقنية الشعرية التي يفضلها الشاعر على التلاعب بالمجازات اللغوية هي المقـارنة او الموازنة الضـمنية بينه هو وبين شيء آخر ينتصب أمام عينيه،

ولاسبيا في الطبيعة. فهو مثل السلمون سوف (يهرع الآن) لان اوان رحيسله. وعلى حكس الكلب فلن يدور ويدور، ليقف وينام. هذه الموازنات والمقارنات ليست صريحة وهذا أحد اسباب شعريتها، ولكنها صريحة تقريباً، وربيا يكون هذا سبباً في كونها ليست شعرية جداً.

تحمل القصيدة التالية لـ (تحت وابل المطر) تاريخ نيسان ١٩٥٦، وقحمل عنران «هجرة الطيورة وهذا ايضاً عنران كتاب يقرأه الشاعر وهدي يراقب الطائر الطنان، ويصغي الى عصفور وديك، ويفكر في الزقراق الذهبي والنروس القطبي، ويلاحظ غيباب العصافير الامريكية والسنديان الابيض ويكتب «اليوم والتجريد الكبير على أبوابنا، ويختم القصيدة بأفكار عن النوارس عبر التل منطلقة الى «الاسكا». والقصيدة التالية في السلسلة بعنوان «توجي زنه» وتقع في اليابان.

القصيدة التي ننظر فيها، إذن، ملاصقة لآخر قصائد المتوالية قبل الانتقال الى البابان. وتساعدنا هذه المعرفة بالنصوص المجاورة لها على تحديد مكان الفسصيدة، وتعيين «أنا» ها تداولياً، زماناً ومكاناً وتنظياً. وفيها بين شباط ونيسان، تبدأ هذه القصيدة في آذار، مع الامطار، ثم تنتقل الى نيسسان في البيت الخامس. امها مرد مشقطى، يتكون من حدثين عرضيين، يتضمن كلاهما «تلك الفرس». وإذا عرفنا أن ما يجريه سنايدر في الشفرة الشعرية من مقارنة أو موازنة بين الانساني والحيواني، هي سمة مبدئية متكررة، كان لدينا مفتاح رئيس للتأويل. فغي القصيدتين المجاورتين، قارن سنايدر أو وازن نفسه ضمناً ولكن بيمي، من الوضوح، بالاساك والطيور، وفي الأبيات التي قبل هذه

القىصىيدة مباشرة، بكلب (يدور ويدور ثم يقف وينام؟. أن التوازي بين الإنسان والفرس في هذه القىصىيدة أقل وضوحاً، واكثر حذفاً وضفاء، وبالتالى اكثر شعوية، أذا أحسنا اقامته.

يقدم لنا النص مشهدين، اذار ونيسان، المطر والشمس. في الاول منها تتجاهل الفرس المأوى الذي يقدمه لها الانسان (السقيفة) والطبيعة (شجرة الصنوبر) وتدير عجيزتها للريح، وقد تنقعت بالماء. في الثاني، بقترب منها الانسان، متمثلاً بشخص الشاعر، وهو يريد امتطاءها، فتخالفه ايضاً. فهي تقاوم الطبيعة (مطراً) والثقافة (انساناً، يحاول امتطاء الحيوان «فيدجنه») ايضاً. في المطر تبقى في الخارج، وفي الشمس (ليس شمس الصيف المؤلمة، بل شمس نيسان في السواحل الشالية حسب) تلجأ الى مأوى. المخالفة والمقاومة والمشاكسة في كل مكان. قد يبدو انها تستسلم للمأوى تحت شجرة اليوكالبتوس المتهاوية في الابيات الأخرة، ولكن هذا على وجه الدقة ما لا تفعله، وذلك يجعل هذا المشهد من أهم سمات القص التي تنم عن وجود قصيدة قبصرة جميلة وصعبة التحليل . ولكن ماهي هذه « اليوكالبتوس / المتهاوية ، ؟ انها ، قبل كل شيء شبجرة على تل كانت قد تهاوت ، ولكنها ماتزال توفر ظلاً، كل هذا يقوله النص لنا، لكنه لا يقول لنا شيئاً عن طبيعة شجرة اليوكالبتوس. ولابد ان تأتى هذه المعرفة من مكان آخر، وليس من المناسب ان تأتي من الطبيعة وحدها، بل من الطبيعة الممنهجة ـ اي بكلمة واحدة من كتاب عن الشجر ، على غرار 4 كمتاب الزهر وكتاب الطبر وكتاب النجم ١ الذي يصف سنايدر نفسه بقراءاته في « أشياء لابد من فعلها قرب المرصد » . ولقد رأيت (وشممت) اشجار اليوكالبتوس سنوات، ولكن كان لابد من عالم

طبيعة أو كاتب خيال علمي (مثل غريغوري بنفورد) لاطلاعي على تاريخها وطبائعها. فهذه الانسجار ليست من اهل هذه القارة، بل جيء بها من عبر المحيط الهادي لتصنيع الأخشاب. وقد اثبتت عدم جدواها، الا في مد خطوط سكك الحديد، لان سيقانها واغصانها مجدولة ومتشابكة بحيث يصعب نشرها عملياً. وخلافاً لكل الاشجار الأخرى ذات الأوراق واللحاء، تحتفظ اليوكالبتوس بأوراقها ولحاتها، فانتجر غذافة.

حين تسلقي القرس التي لا تُنطى والشجرة المزروعة التي لا يمكن استغلالها عند نهاية القصيدة، بالشجرة «المتهاوية» في أعلى التل، التي ما تزال تحمل اوراقها، نصل الى خلاصة شعرية بطريقة لا مفر منها، لانها تجيء الى ابوابنا بتجريد كبير. وكفارس بالقوة لم يستطع سنايدر اعتلاء ظهر الفرس من دون سرح، لكنه لم يجاول ان يلجمها. وهو كشاعر يرى اقتران الفرس بالشجرة غنياً بالاحتيالات النصية، ومليئاً بالمعاني، اي ان اللجام الذي يضحه على عالم «النظريات، ومليئاً بالمعاني، النجاحات الأسوأ منها/ المدارس، الفتيات، الصفقات، ينمكس في هذه المخلوقات الطبيعية «فير الطبيعية». فيخلص لرغبته في ينمكس في هذه المخلوقات الطبيعية «فير الطبيعية». فيخلص لرغبته في المنسجرة، ويبن كستيمها وبينه، بطريقة تخلو من التصريح تماماً. وإذا كان لابد من كستيمها وبينه، بطريقة تخلو من التصريح تماماً. وإذا كان لابد من المتحرق واظهار بعض المهارة التأويلية عليها.

نص سنايدر لا يدفعنا الى الشاعرية بانتهاك المحاكاة. ونحن أحرار في اعتباره قطعة تجريبة، وقد يكون كذلك. لكننا احرار ايضاً في ان نجعل منه قسيدة، يشجعنا على ذلك شكله، وخاصية الحذف فيه، وموقعه بين نصوص سنايدر الاخرى. وحين نبحث عن بنيته الشعوية نجدها، تناغاً بين دلالات الايجاء التي تؤدي الى شفرة أو شهمة، تتسع ببنية التوازي للمقابلات الثنائية التي تنتهي بصورة بارزة لفرس حرون تحت شجرة وحشية.

إن المنهج السيميائي في الشعر لا يختلف اختلافاً واسعاً عن سواه من المناهج الفعالة الاخرى، ولا هو طبع وسهل جداً كمنهج. وما يقدمه، وآمل ان اكون قد اوضحته، هو المنهجية الصريحة المتاسكة، وبالتبالي، المفيدة تربوياً كطريقة لتطوير المرونة التأويلية والحساسية عند طلاب الأدب وعند الاهتام بالنصوص الشعرية، حيث المعنى ضمني في الأساس، هناك بالتأكيد دور مهم لمنهج في التأويل يهدف الى جعل بنى المعنى النحوية والدلالية والتداولية واضحة ما أمكن الاتضاح.



السرد والساردية في الظم والقصص

لنفترض ان هناك شيئاً ما يدعى السرد، يمكن ان يوجد باستقلال عن أي منهج معين في القص أو قول سردي بذاته، كها نفترض ان هناك شيئاً يدعى اللغة الانجليزية التي توجد بمعزل عن اي شكل معين من اشكال الخطاب أو أي فعل كلامي فردي في اللغة الانجليزية. فالقص، قبل كل شيء، نوع من السلوك البشري. وهو، بخاصة، سلوك عاكماتي أو تمثيلي توصل من خلاله الكائنات البشرية ضروباً معينة من الرسائل. وقد تتنوع صبغ القص على نحو غير وما ينعمل، الذي يؤدي بنا الى مقابلة التمشيل السردي بالفعل الكائنات البشرية الدواعي. (ينبغي ان اقول انني على وعي بتعييزنا المألوف بين ما يروى وما يفعمل، الذي يؤدي بنا الى مقابلة التمشيل السردي بالفعل لكي تتنضمن كلاً من المسرحيات والقصص، بالإضافة الى بقية اشكال المحاكاة). السرد اذن يمكن ان يروى شفاهاً، أو يدون كتابة، أو تمثل بحموعة من الممثلين أو عمل واحد، أو يقدم في بانتومايم صامت، أو يمثل كمتوالية من الصور البصرية، بكليات أو بغيرها، أو كتيار من الصور المتسرد المتدركة بأصوات وكلام وموسيقي ولغة مكتوبة أو بغيرها.

تشترك كل انواع السلوك القصصي هذه بملامح معينة تمكننا ان نعدها معاً سرداً . قبل كل شيء تنتمي الى فئة خاصة من النشاط

الرمزي تلزم المؤول بالتمييز بين موقعه المباشر وموقع آخر يقدم له بوساطة القص. ففي السرد هناك دائهًا مراقب أو مؤوَّل يقع في اطار مرجعي زماني ـ مكاني، مختلف عن اطار الاحداث التي تسرد. وتتوسط عملية القص الاطار المرجعي المباشر عند المؤول، لكنها تشير الى احداث خمارج هذا الموقع المباشر. ويصح ذلك على ما ارويه، وأنا اتناول عـشـائي، من احداث نهاري، كما يصح على اداء «الملك لير" أو «بحيرة البجع» ، أو قراءة «الحرب والسلم». يتوقف القص، اذن، على حضور راو وسيط سردى (الممثلون، الكتاب، الفلم، الخ) وغياب الاحداث التي تسرد. وتحضر هذه الاحداث كخيالات، لكنها تغيب كوقائع. ويمكن تمييز انواع وضروب مختلفة من القص من خلال معرفة ما يؤكده، فهو اما ان يؤكد عملية القص المباشرة نفسها (كما يثير الممثل الاتتباه اليه بوصفه المؤدى، أو الكاتب بوصفه صاحب الاسلوب) أو يؤكد تلك الاحداث الوسيطة نفسها. وباستخدام اصطلاحاتنا النقدية المعروفة يمكن القول ان القص يكون اكشر قصصية حين يؤكد الاحداث المروية، واكثر غنائية حين يؤكد لغته الخاصة، واكثر بلاغية حين يستعمل أما اللغة أو الاحداث لغايات اقناعية.

وقبل ان ننظر عن قرب اكشر الى حملية القص، قد يكون من المنهبد التوقع هنا والتفكير في علاقة السرد بنظريات الادب والقيمة الادبية. لقد حاول الشكلانيون الروس وبنيويو صدرسة براغ، ولا سيا روصان جاكويسن، ان يعزلوا صفة «الادبية، كملمح مضاف الى اللغة الاعتيادية. وعرفوا الادبية بأنها لغة تدعو الانتباه الى ذاتها، او بأنها نوع من الرسائل التي يتم فيها التوكيد على شكل المنطوق اكثر من

صفته المرجعية. ومع ذلك، فان من الواضح، عند طالب السرد، ان هذه الفكرة تصح على البحد الغنائي من المنطوق فقط. ولو اعتبرت السرود أدبية، لكانت ادبية ايضاً على نحو اكثر نقاء بكثير. وسأحاول ان اتناول هذه المشكلة بأسلوب اكثر ملموسية.

يمكننا ان نبدأ بالسؤال الآي: ما الذي يميز السرد الادبي عن أي رواية لما يحصل في من احداث يومي؟ أهي قضية الاسلوب الذي أودي به - أي اللغة، والصدوت والاياءة، في مقابل ما عند القصاص الادبي - أم أنها قضية الاحداث نفسها - اي الاحداث التافهة الفككة ليومي في مقابل الاحداث المرسومة على نحو متوال لتحقيق نمط اكثر اقناصاً من الناحية الجالية؟ يعزز هذا السؤال (الذي ينبغي ان يبقى بلا احبابة) فكرة وجود بعدين شكلين متمسيزين للمنطوقات السردية: شكل تمشيل مباشر (اللغة، الاياءة . . الخ)، وشكل ممثل لا يبقى عند مستوى الاداء نفسه. ففي الرواية على سبيل المثال، هناك لغة المؤلف، عند مستوى الاداء نفسه. ففي الرواية على سبيل المثال، هناك لغة المؤلف، عند مستوى آخر. أما في المسرحية، فهناك لغة المؤلف، وقبيل المشل، من خلالها بسهولة، وفي الغلم يضاف مستوى آخر في الأقل الى هذه من خلالها بسهولة. وفي الغلم يضاف مستوى آخر في الأقل الى هذه المستويات ، من خلال عمليات التصوير نفسها : اي زاوية الكامبرا ،

وبمعنى من المعاني يضيف أي مستوى من هذه المستويات الشكلية قدراً معيناً من الادبية للمعلية الموجودة أصلاً. خذ، مثلاً نصاً يمكن ان يقرأ كتاباً، ويمثل على المسرح تمثيلاً، ويصور ثم يعرض على

الشاشة فلمًا - مثل هنري الخامس لشكسبير. كل مستوى من المستويات المضافة في الاسلوب التمثيلي يزيد من تكثيف الادبية في التجربة بوسيلته الخاصة: اللغة زائداً التمثيل زائداً التصوير. وما يتحقق من نص قصصي هناك على الشاشة يتمتع بخصوصية لا يستطيع النص المطبوع وحده أن يكون نظيراً لها. وثمن هذا التكثيف اختزال في الغنى التأويلي للنص المطبوع، وهذا يحدث مع اضافة كل مستوى. حين تمثل المسرحية على الخشبة، يتيح كل اداء للقارىء خيارات تأويلية، لكن ما من ادائين مختلفين يعطيان الخيارات نفسها. وحين تصور القصة فلمًا، تكون الخيارات نهائية، وهذا يعني ضرورة عدم الخلط بين الغنى التأويلي والخاصية الادبية في أي عمل معين. وتقدم الحياة نفسها، بكل توافهها الطارئة، اغنى حقل ممكن للتأويل. غير ان الفن يختزل هذا الحقل بعنف. وهذا هو السبب في تقديرنا له ـ ليس السبب الوحيد بالطبع، بل لعله أهم الأسباب. بالطبع قد يكون المثال الذي اقـدمـه لكونه فلمَّا يعـتمد على تمثيل نص لغوي غني كل الغني، مفرط التبسيط ، بل حتى مضللاً في بعض الجوانب . بالتأكيد ، لا اريد القول ان النصوص اللغوية غنية ، والنصوص والسينهائية ، جدباء فيها يخص امكان التأويل . بل ان القصد الذي ارمى اليه هو ان اشير الى الانبواع المختلفة من التأويل التي تثيرها النصبوص اللغوية والسينمائية ، وإن اوضح هذا بامثلة موجزة مأخوذة من الافلام الامريكبة المعاصرة . لكن لابد اولاً من العودة الى التفكير في الخصائص العامة للسلوك السردي.

يمكن لاي اخبار أو رواية لسلسلة من الاحداث ان يسمى قصاً. لكن ليس كل قص يشمر سرداً، وليس كل سرد يصنع قسمة، فالسرد حين يتحول الى قصة، أو يدعي ان يكون قصة يصل الى ادبية من نوع خيالي. القصة قص يبلغ درجة معينة من الاكتهال، وحتى الجزء من القصة، أو القصة غير المنتهية يتضم ذلك الاكتهال كجانب من مبدئها المكون، أي القصدية التي تتحكم ببنائها. وليس من الغريب ان يكون الفلم، وقد اكتسب شخصيته الخطية التنابعية، وسيطاً سردياً على نحو طاغ. بل ان تغلب عليه القصص شيء اكثر غرابة، غير انه تغلب عليه القصص الى مدى اكبر بكثير من غلبة الروايات على الكتب.

قد يكون من المفيد هنا ان نراجع بعض المصطلحات. فالقص عملية اداء أو رواية تعد سمة مشتركة في تجربتنا الثقافية، كلنا يقوم به كل يوم. وحين تكون هذه العملية متهاسكة بها يكفى وتتطور بحيث تنفصل عن مجرى التبادل الثقافي ندركها بوصفها سرداً. وما ان يبدأ هذا السرد باستخدام نوع خاص من الوضوح والغنائية حتى ندركه بوصف قصة ، وننظر اليه توجهنا مجموعة معينة من التوقعات عن نمذجته التعبرية ومحتواه الدلالي. ولدينا هنا متصل مستمر مثل طيف الالوان، تقطعــه آليــات ادراكنا الى مــستويات متعاقبة. ويتميز المستوى الذي نتعرف فيه على «القصة» ببعض السهات البنيوية في التمثيل، تتطلب بدورها مشاركة فعالة من المتلقى سأسميها «السادرية». ويستعمل النقاد الفرنسيون هذه الكلمة في الوقت الحاضر، على نحو أساس، للاشارة الى بعض خواص الافلام، اى خواصها السردية. غير ان هذه الكلمة تبدو مضللة قليلاً في اللغة الانجليزية، لانها تضفى على الشخصية قدراً من الحساسية اكثر عما نسمح به على العموم للشخصية المصطنعة. ولهذا السبب ولاسباب اخرى أيضاً، ينبغى ان استخدم كلمة «ساردية»، لكى اشير الى العملية التي يبنى بها القارىء على نحو فاعل، قصة من المعطيات القصصية التي يقدمها وسط معين. فالقصص يقدم لنا في صورة قص (نص سردي) يرجهنا حين تبحث سارديتنا الفعالة عن اكتبال العملية التي ستحقق القصة.

فطبيعة الساردية محددة ثقافياً الى حد ما. انها قضية سلوك مدروس أو مكتسب، اكتساب اللغة، غير انها تعتمد استعداداً أو قدرة كامنة في النوع البشري لاكتساب نوع معين من السلوك. وفي العالم الغربي المعاصر تبدو ثقافة الساردية متجانسة بها يكفى الى حد اعتبارها، شأنها شأن اللغة الواحدة، كلاً نسقياً. ولم نبدأ إلا مؤخراً بدراسة «قراءة القراء» في مقابل النصوص التي يقرأونها. ولذلك فان ملاحظاتي عن الساردية ستكون اولية وجاهزة، وتعتمد الى حد ما على الاستنتاج الحدسي المستخلص من تجربتي الشخصية قارئاً ومعلم قراءة. غير ان بالأمكان دراسة الساردية، في الاقل جزئياً، من خلال النصوص، اذا ما تأملناها في مختلف وسائل الاتصال. ونحن نحتاج الى اكشر من وسط واحد، لأن الاشياء التي تترك لساردية القراء في وسط معين، تقدم مباشرة في أوساط اخرى. وقد مكننا انفتاح الفلم على المشهد السردي من فهم بعض سمات القصص السردي، على نحو اوضح، لانها تشكل جزءاً من القص في الفلم. في حين انها لا تشكل إلا جزءاً من ساردية القارىء في القصص السردى. وحتى نستشهد باوضح الامثلة، فان الخاصية البصرية للفلم تذكرنا بالضرورة الى اي مدى تتضمن السادرية القصصية تقديم تفاصيل فيزياوية أو ترجمة الاشارات اللغوية إلى صور. وغالباً ما يخفق القراء العاجزون عن عملية التصور هذه في ادراك الجوانب المهمة من النصوص القصصية. بالطبع لا يطرح الفلم أمثال مشكلة الصياغة الصورية هذه، بل يطرح

مشكلات اخـرى سأتأمل فيها لاحقاً. أما الآن فقد يكون من الافضل ان نفصل قليلاً في عملية التأويل الجمالي.

تتضمن فعاليات القراء والمشاهدين للنصوص الفنية ونصوص اعادة الخلق كلا من الترجمة السلبية التلقائية للاعراف السيميائية الى عناصم معقولة، وعودة فعالة أو تأويلية إلى الاشارات النصية بتحويلها الى بنى دالة. ان الجزء التلقائي من هاتين العمليتين هو قضية كفاءة لغوية أو سيميائية، ليست ذات اهمية خاصة بالنسبة الينا الان، بل ان ما يعنينا هنا هو الجانب التأويلي. ان مؤول النص الشعري مثلاً ينبغي بالطبع ان يعرف اللغة والاعراف اللغوية التي تتم بها صياغة القصيدة. غير ان عليه ان يتجاوز مستوى هذه الكفاءة لكي يفهم القصيدة. وبخاصة، يجب ان يقيم بنية سياقية من المفاتيح التي تقدمها القصيدة _ من يتكلم مع من، وتحت اية ظروف، وغير ذلك _ ويجب ان يحلل الملامح اللغوية الخاصة بالمعجم الشعرى والنحو والتركيب من اجل استيعابها. ولابد له ان يقارن بين البني الشعرية والبني النثرية التي يحتاجها في فهم الملامح المنحرفة في القول الشعري. يجب ان يعثر على ما تخفيه الاستعارات من اجزاء. وان يلم بالكلمات الاعتيادية التي تم استبدالها بكلمات غير اعتيادية، لكي يتمكن من معرفة وظائف الكلمات غير الاعتبادية. يجب ان يكشف عن البني النحوية الاساسية في الجمل التي تخفى جوانب من تلك البني. ولكي يفهم القصيدة، ينبغي ان يوضح أو يزيل الحجاب عما هو ضمني أو محجوب فيها. وينبغى ان يصمم النص الشعري ليكافىء الفعالية التأويلية. وتتعلق هذه الفعالية بتقديم الملامح السيميائية التي يتطلبها تأويل النص، وإقامة بنية تأويلية حول النص نفسه. فالقصيدة ليست النص وحده،

بل ان النص يستخدم لبناء تأويل مكتمل ومعقول منها. القصيدة نص يتطلب اجراءات شعرية ويكافئ عليها (وهذا ما نسميه الشاعرية) بتأويلها.

وبالمثل فان السرد نص يتطلب ساردية ويكافىء عليها. وتتضمن السساردية عدداً من اجراءات البناء التأويل، غير ان بالامكان افراد واحد من هذه الاجراءات باعتباره الملمح الاهم في هذه الفعالية. وكها تتسم القصيدة الغنائية بحاجتها لتبسيط بناءاتها اللفظية من اجل التأويل، يتسم السرد بحاجته الى تبسيط بعض عناصر القص. اننا نجعل من القصيدة ذات معنى بابراز بعض نهاذج الجمل الاليفة في بنيتها اللفظية المتميزة، ونجمل من القص ذا معنى على النحو نفسه، ولكن على مستوى آخر من النص. ان ما يعنينا في القصة هو ترتيب الاحداث اكثر مما يعنينا ترتيب الكلهات. وينصب جهدنا الاساس في السرد على بناء ترتيب مقنع للاحداث. وللقيام بذلك لابد من توفر سمتين: الزمانية والسبية.

تعتصد الساردية على عملية عقلية شبيهة بالمغالطة المنطقية القاتلة العدالشيء اذن بسببه، Post hoc ergo propter hoc وماهو مغالطة في المنطق هو قانون القص، اي ان علاقة السبب بالتتيجة تربط العناصر الزمانية في كل متوالية سردية. لا اقول ان القصص مغالط في ذاته على نحو ما، بل أنه مبني بحيث تكون المغالطة مسمة للعالم القصصي. وحين نقول ان العمل في ينسول ان العمل في الساردية في الربط السببي بين الاحداث، ونعد ذلك نقصاً قصصياً (برغم عدم استبعاد وجود ما يعوض عن القصص في أي عمل كها هو

واضح). وقبل كل شيء حين نرى في العمل قصة، فنحن ننظر اليه على انه ذو توال زماني يعتمد على منطق السبب والنتيجة. وهذا يعني انه اذا قدمت الاحداث في القصة في متوالية زمانية، فان قدراً كبيراً من سارديتنا سوف ينصرف الى اقامة روابط سببية بين الحدث وما يليه. وهذا يعني، فيضلاً عن ذلك، انه اذا قيدمت الاحداث خارج المتوالية الزمانية، فاننا سنبحث عما يوصلنا الى فهم المتوالية الزمانية، لكي نتمكن من الامساك بالمتوالية السببية التي تخبرنا بالكيفية التي تنظم فيها المترالية الزمانية. ويمكن للساردية، حتى في متابعة قصص بسيط، ان تكون معقدة جداً. وبفضل السببي عن الوصفي المحض أو العارض نريد استباق احداث المستقبل من خلال النهاذج السببية التي نعرفها، ونعيد النظر في احداث الماضي استناداً الى عمليات الفهم الحاضر. وتعتمد الشعبية غير الاعتيادية للقصة البوليسية منذ (ادغار ألن بو) على الطريقة التي يمتزج فيها الشكل القصصي بمبادىء الساردية في القص نفسه. فنحن نتابع المفتش وهو ينتقل زمانياً من الجريمة الى الحل، في حين انه في المقابل مشغول بعملية بناء قص الجريمة نفسها من عـدد من المفـاتيح التي يواجـهـهـا دون ان تنـضح سياقاتها الزمانية والسببية. وينشىء من المفاتيح غير المترابطة سرداً بوليسياً، يحقق في النهاية سارديتنا أو يصححها (لمناقشة التفاصيل انظر: تزفتان تودوروف: شعرية النشر، الفصل الثالث). وهذا النموذج قديم قدم اوديب، ويكاد يطغى على كثير من الدراما والقصص الميلودرامي. ففى المسرح مثلاً ينحى المسار الزماني للاحداث التي تؤدي على المسرح نحـو الايجاز والجـريان الزمـاني المباشر، ولكنه يولد، بين الحين والآخر، ايحاءات تنتمي الى زمن ما قبل العرض المسرحي. وغالباً ما تكون هناك قصة في مسرحية تتضمن احداثاً مهمة تنبثق عن الحبكة التي تؤدى على الخشبة.

ويمكن قياس قوة النزوع البشري الى الساردية البسيطة جزئياً من خلال حساب عدد الاعتداءات التي تشن على هذا النوع في مختلف وسائل الاتصال الحديثة وما بعد الحديثة ، ويمثل بيرانديلو وبريخت في المساردية . المسرح طريقتين لمحاولة الحياولة دون اندفاع المشاهد الى الساردية . يقطع بيرانديلو الاوهام لاسباب جالية ، ولكي يوضح لنا قرة الوهم، فيا يبحث وبين لنا اخيراً ، ان الحياة نفسها ليست سوى تمثيل ووهم . فيا يبحث الحلاقية . ويمثل ريئيه وغودار في الفلم حالين شبيهتين بحالتي بيرانديلو وبريخت في المسرح ، ويمكن ان نجد الماثلات القصصية لهذين الشخصين في متاهات الآن روب عريه ، والكتابات الصحفية على الساردية عدونتر تومسن . ومع ذلك فان كل هذه الاعتداءات على الساردية واحرون - تعتمد الساردية ولا يمكنها الاستغناء عنها . وربها لا يوجد خطاب طويل يمكن لقاريء أو مشاهد أو سامع أن يتلقاه دون ان يسمح أو يشجع قدراً معيناً من الساردية عند جمهوره .

ويمكن ايضاح طبيعة الساردية على نحو آخر. فهي لا تعتمد على ما هو مخالط في المنطق وحسب، بل على سلوك يعد في علم النفس سلوكاً عصابياً أو ذهانياً. فالساردية هي شكل من أشكال جنون الاضطهاد المسموح به والحميد (ما اكثر ما يشير طلاب المدارس الى مزلف ما يصيغة الجمع «همه؟). ويفترض مؤول العملية السردية

وجود هدف مقصود من فعالية القص، الذي اذا وجد في العالم، فيبنيغي ان يكون تدميرياً بحق للفردية وللشخصية كما نعرفها (اترك جانباً السبوال عما اذا كان هدا تطويراً). يفترض قارىء السرد أو المشاهد له انه في قبضة عملية مسيطر عليها من الخارج، ومصمعة لاشياء لن يقوى على مقاومتها، وإن كل ما يبذله من جهد لن يؤدي به الا الى الوقوع في شراك المؤلف، ويأتي الكشير من نفاذ صبرنا بالقصص غير الناضج من فقدان الايمان بقدرة المؤلف، فحين يُخفق في بالقصص غير الناضج من فقدان الايمان بقدرة المؤلف، فحين يُخفق في منظذين، نبدأ بالتساؤل ما اذا كان متمكناً، فنخشى بأن علينا ان نتشقل من السادية الى القص نفسه، أو أن نعود، عودة نهائية، الى السلوك اللاسردي.

ان سمة من سهات الساردية تتمثل في رغبتنا في الاذعان لبعض المساوليات العادية، ووضع انفسنا تحت تصرف الهدف الوهمي لصانع السرود الذي نعتمده لاننا نحتم طاقاته. وهناك شيء غير ديمقراطي في كل هذا، وغير نقدي ايضاً. فالنقد يبدأ حين تترفف الساردية. سمها هرباً، أو تمالياً، فان الساردية حالة وعي يلتنذ بها لكومها مختلفة عن بقية الحالات، اختلاف الجزء الحالم من النرم عن بقية الاجزاء. وهذا العنصر من الساردية الذي قد يكون اكشر ابعادها اهمية وبدائية، مصدر عدم رضا عند كثير من الكتب وصناع العالم المعاصرين. فخاصبة الاذعان والتسليم التي تشكل الهم سهات الشاعلية الساردية، قادت بعض مبدعي الاعمال السردية الى اكراه الشارىء وابعاده عن ناذجه الاليفة من الساردية الى موقف اكثر حركية النماريات دلك النص. ذلك ان البحث عن «درجة صفر الكتابة» الني

يقدم فيها الكاتب مواده التي يبني منها القارىء نصا، هو في ضوء ما استخدمته من مصطلحات محاولة رد الساردية الى القص نفسه. وقد يتمثل اعمق شكل لهذا المبل في كتاب ذي صفحات بيض، أو قطعة موسيقية صامتة (كما فعل جون كيج)، أو اطار لوحة فارغ، أو شاشة صور متحركة يضيئها مصباح كشاف لا يكشف الا نسيجها، وربيا الغبار المتناثر في المسافة الوسطية أو البقع الموجودة على العدسات. لقد جربت وتجرب كل هذه الصور المضادة، لكنها كانت قلبلة النفع. بل ان استعمادة قطعة موسيقية صامتة تمثل مشكلة. كما ان درجة الصفر للحياة هي الموت.

أرى أن أف مل السبل أمام الفنان السردي لتزويد جمهوره بتجربة أغنى من عجرد التحليم السبسلم لا تتمثل في أن ينكر عليهم رضاهم بالقصة، بل أن يولد لهم قصصاً تكافىء لهم هذا النوع الفعال والدقيق من الساردية. وبالامكان، كما كان شكسبير يعرف ارضاء البسيط والمتعب، في الوقت الذي يكافىء ايضاً اولئك المستعدين لترجيه انتباه قواهم العقلية والعاطفية كاملة للسرد. وفي الجنوء المتبقي من هذا الفصو، أود أن انصرف الى الطريقة التي يمكن أن يحقق بها الفلم على الحصوص هذا الثيء، وهو ما يحققه الآن حتى في الاعمال التي قد تسمى اعمالاً من الدرجة الوسطى، والتي لا ترقى الى ذرى التذوق الجالي، ومن اجل ذلك و وخشية الإشارات السينائية. كما بين كريستان مستنز بوضوح بالغ، فأن الفلم والسرد يشبهان بعضها بقوة الى حد ان العلاقة بينها تفترض وجود قانون أسمى. وحين سعى لسنج في القرن العلاقة بينها تشرض وجود قانون أسمى. وحين سعى لسنج في القرن

وفن الرسم، قسم العالم ببراعة (وهي براعة لاريب فيها) بينها، فخص سرد الافعال بالانسارات المتوالية الاعتباطية للقص، وخص وصف المرضوعات والانسخاص بالانسارات المتزامنة المقصودة للرسم. ولو قدر له أن يعرد الى الحياة اليوم لتعرف في السينا على ما يوفق بين عالميه المنقسمين، لان الفلم في الصور المتحركة يعطينا المرضوعات والانسخاص وهي تتحرك وقتل في نظام صوري للسرد يجمع بين قوى الشعر والرسم في تركيبة غير عادية.

وبرغم ذلك فان نتاج هذه التركية فيء غتلف جداً عن القص اللفظي اكشر عا نتصور احياناً، وعلى نحو يفهمه لسنج _ غتلف لان الاشمارات في السينيا تؤدي وظيفة صغايرة للاشارات في القصص اللفظي. ففي لفة القص اللفظي تؤول كل اشارة بأنها مفهوم أو صنف، وحين يتضبح هذا ويكون عمكناً، يرتبط بصرجم من نوع ما، هكذا حين أقول لك (هناك كلب على التل). فانت سنترجم هذه الصورة الصورة الصوتية (كلب) الى حيوان من صنف الكلبيات، ولو تحركت لتنظر وتراه من النافذة، لرأيت بالتالي مرجعاً خاصاً يحل على الصنف خيالياً في العملية التأويلية التي قصت بها. وإذا قدمت لك كلباً خيالياً في السرد، فان عملية تحويل هذا الكلب من صنف فارغ الى لو قلت: (انه يرفع ساقه) فان خيالك سيرفع ساقاً، وستفضل الساق لو قلت: (انه يرفع ساقه) فان خيالك سيرفع ساقاً، وستفضل الساق الخلية، غير ان اختيارك متروك لك، ما لم، أو حتى اعطيك من المعلومات اللغوية ما يؤمك بتصحيح الصورة.

لو انني، من ناحية اخرى، قدمت لك كلباً سينهائياً، فان عملية

الدلالة تختلف تماساً. ذلك انك تواجه السارة ترتبط بقرة بصرجع معين، قد تقرنه بصفهوم صنفي أو مجموعة من المفاهيم، بعملية قد يكون بعضها شعورياً. وقد أضللك، اذا كان يمستطاعي استمال الكلات في الفلم. فانادي كلياً ذكراً باسم (لامي)، وإذا كان الكلب ذا شعر كثيف وحركة الكاميرا حاذقة بها يكفي، فقد تنطلي عليك الحيلة، وبذلك ترد المرجع الى صنف صائب قصصياً، وزائف واقعياً. وهي مشكلة لا تكاد تظهر في القص اللغوي، حيث اذا سميت كلية باسم (لامي) فإنك مارم بان تضفي عليها ما يترتب على ذلك، أو ان تترك اجزاء منها بيضاء حتى اوجه النجاعك اليها.

ما أود قوله من هذا الاسترسال في طبيعة الاشارة اللغوية ان السرد الواحد، وإن امكن تقديمه في صورة لفظية أو صورة سينهائية معاً، فان القص والساردية سبكونان غتلفين. وهذا هو السبب في كون المثال الذي ضربته من هنري الخامس كان مضللاً الى حد ما. وما دام الجزء اللفظي في المسرحية شفوياً تماماً، فيمكن اعادة انتاجه انتاجاً تسمل في الصفف والتأمل الذي تسخطر الترجمة السينهائية الى الاستغناء عنه. وحتى القص الصوتي في المام معدة عن روايات ومستعملة استعالاً مؤثراً جداً في فلم جيد مثل (وداعاً حبيبتي) أو فلم عظيم مثل (جول وجيم) فهو بالغ الانتقاء قياساً إلى اسهاب الكتب الشامل. وتقابل هذه الاختلافات في القص اختلافات مهمة في الساردية. ان العمليات السردية للقارئ حين يهتم بقصص مطبوع تتجه أساساً نحو عملية التصوير التخيلي. وهذا ما يجب ان يقدمه القارئ، فنص مطبوع، أما في السرد السينائي فينبغي

ان يقدم ساردية اكشر تصنيفاً رتجريداً. وهذا هو السبب في كرن نقد الافحام التخر منافقة العضور النقد يتطلب تأويلاً، بينها لا تتطلب الرواية المشتقة الا فيها. وهنالك اسبهاب في تقديم تعليق لخري على موضوع لخري، لا يصح حين يكون الموضوع بصرياً بوضوح.

ويمكن النظر الى بعض الحركات في القصص المعاصر بوصفها محاولات لاكتساب الغموض والحرية السينائيين من التفكير المفهومي. لقد جهد ألان روب _ غريبه أن يكون آلة تصوير، وانتج بعض الانجازات اللفظية المهمة. غير أن هذه التجارب في الكتابة ضد الاتجاه التلقائي للقص اللفظى محدودة في ممكناتها المتطورة. فالكاتب الذي يريد ان يكون آلة تصــوير، ينبغى له ان يصنع سينها، (كما فعل روب ــ غريب بالطبع مع نتائج مختلفة). كذلك يمكن لصناع الافلام السردية ان يعملوا ضد الاتجاه التلقائي لعملهم. وقد انتجت افلام تحاول ان تصوغ الواقعي صياغة مفهومية بالغة الى حد انها غاصت في بحار البلاغة. اذ تتطلب هاتان الوسيلتان السرديتان المختلفتان وتشجعان نوعين مختلفين من الساردية، برغم أن هذين النوعين يشتركان في اتاحتها التكثيف البالغ والتعقيد الكبير. وقبل ان اصل الى النهاية، أود ان استكشف بعض جوانب الساردية في عدد من الافلام الامريكية توضيحاً للعمليات التي ناقشتها على نحو قد يكون بالغ التجريد. وتنطوى هذه العمليات على صياغة مفهومية للصور وبناء اطر السببية والقيمة حول هذه المفاهيم.

قبل عـدة سنوات وجـدت نفسي مدفوعاً بطرق مختلفة جداً لاتواع

غتلفة من الساردية قدمتها ثلاثة أفلام امريكية هي «فالدوبير العظيم»، و «العراب ٢٠ و «الرؤية المغايرة». وإذا رأيت كلاً من هذه الافلام مرة واحدة، فلست في موقع يسمح في بتبيان مزاياها بصورة فعالة، ولا بتحليلها مدعياً المعق والدقة، غير أن كل واحد منها كان قد أثارني، وتركني مع بقايا الساردية التي كانت جزءاً من ادواق المعرفية.

«فالدوبيبر» فلم ساحر، وربها على وعي كبير بسحره. ويختزل لنا أمريكا كما صورها نورمان روكيل، ولكنه يتجاوز هذه الخاصية في مناسبات عديدة. ففي المشاهد المزدوجة حول تحطم الطائرة القدري نجـد عـالم روكويل، وقد تحول الى شيء ما سبيه بعالم ناثنائيل ويست. ثم فجأة يتم انفجار التعطش الى الدم والوحشية فيها وراء السطح الهادىء لوسط امـريكا من خــلال مظهــر روكــويل، وهو الاكثر اقتناعاً بسبب الاخلاص الذي اقيم عليه ذلك المظهر في الفلم. في عملية سارديتي التي استمرت بعد ان انتهى العرض فترة طويلة، وما زالت مستمرة، رابطة بين صور الفلم الواصف metafilm العظيم الذي بنيته في ذهني، جاءت صور اخرى لتطغى على ما اتذكره من الفلم. ليست وجوه روكويل، ولا البهلوانيات الهوائية العبجيبة، بل صور البستنة والانسانية الاقرب الى غرانت وود منها الى روكويل. وعلى الخصوص ارى بيناً مسيجاً، شجرة، شخصاً أو شخصين في بيت تحيطه هذه الاشياء، وفيها وراء ذلك الحقول والساء. الكامرا ثابتة أو تتحرك ببطء، والاحساس بالسكينة، بانسجام الانسان مع الطبيعة، طاغ. وتولد في هذه الصور الشعور نفسه الذي اجربه حين أعود الى اإيوا، حيث تستطيع ان تشم خصوبة الأرض، وتفهم كيف يجبها الناس،

وكيف ان حب المزارع للارض يتجاوز الحدود الوطنية، ويعدد قروناً الى الى ما وراء التاريخ. ان ضرورة ان يكون الاحساس بالارض قوياً الى هذه الدرجة في فلم عن السياء، عن اللاارتياح، عن شعب لم يجد له مأوى على الارض، مسألة مهمة. فتعقيد فلم بسيط في جوانب كثيرة يأتي من حب الانتباء الى الصور التي تدعونا الى اختراقها وصولاً الى المعانى الخيئة وراءها.

تبدأ الساردية، فيها يخص فلها مثل فالدو ببير بالمحاولة البسيطة لتسجيل الصور، وتصنيفها، وإضفاء قيم عليها بحسب الشفرات الثقافية المتاحة. وإذا استخدم نورمان روكويل وغرانت وود فقد يستعمل شخص آخر نهاذج مختلفة لا تحمل اسمًا على الاطلاق. على اية حال، ما ان نتابع التسلسل السردي للفلم، حتى نؤلف قصة فالدو نفسم، من الاحداث التي تعرض امامنا، ونشحن تلك القصة بقيمة وعاطفة بطرق معقدة جداً. وما أقوله هنا أن جزءاً من العملية الحيوية والمعقدة التي نقوم بها لتحقيق هذا التنشيط للقص تعتمد اشياء مثل القيم المشفرة المعزوة الى صور معينة. في هذه الحالة يكون قدر فالدو ما يكونه، لان حياته ممزقة بين وداعة منظر الريف الذي يذلله الانسان، وبين تفاهة الانسان وقسوته ككائن اجتهاعي. ولا يستطيع فالدو ان يقبل بوداعة احد جانبي ثقافته، فيزدري الجشع والايثار الدنيـويين عند الآخر، ولم تكن اكاذيبه وتحليقاته سوى محاولات للتعالى فوق هذه الوقائع، ليبنى عالماً اسطورياً يمكنه ان يعيش فيه مطمئناً. لكن لابد من هبوط الطائرة بين حين وآخر. وقد تخلق الاساطير، لكنها لا تعاشى.

قد يعترض انصار الافلام على مناقشتي باعتبار انها بعيدة عن واقع الفلم، وتففز نحو عالم وهمي من التأمل بالموضوع. ولكن هذا هو ما ينبخي ان نقوم به لتحقيق الفلم السردي، فالعالم السنيائي يدعونا، بل يتطلب منا، الصياغة المفهومية. أن الصور المقدمة لنا وترتيبها وترادفها، هي تخطيطات سردية لقصص ينبغي ان تبنيه سارية المشاهد.

تختلف صور أمريكا في «العراب ٢٠) عن صورها في «فالدوبير) اختلاف ايطاليا الصغيرة عن نيراسكا أو لاس فيغاس عن كيوكوك. غير أن الصور تثير عمليات مشابهة من الساردية في اذهاننا. وبالنسبة إليّ فأن مشاهد جزيرة ايليس (في ميناء نيويورك) تعادل ركاماً من كتب التاريخ. وفي لقطة طويلة على الخصوص، تتابع الكاميرا ببطء، مجموعات من المهاجرين توسم وتساق كالماشية، مقربة حلم امريكا وواقعها قرباً مدوخاً. لقد وقف اجدادي في تلك الصفوف، غير أني شعرت بقرب أكثر منهم وأنا أراقب كها لم أشعر من قبل. لقد اعطتني الكاميرا البطيئة، والضوء الدافيء، والحشود الصابرة برجاء صورة اقرب الى قلب هذه البلاد، من صورة الـ «مى فلاور» أول سفينة للمهاجرين أو «صخرة بلموث، أول صخرة وطأها المهاجرون. الفلم، بالطبع، يتحدث عن خديعة هذا الحلم: زعيم المافيا في حصنه، والسيناتور في مبغاه، ومؤتمر السفاحين والسياسيين في كوبا باتيستا. ولابد من وضع هذه الصور بعد تلك الصفوف الصابرة من المهاجرين لتكتمل سخرية الفلم. غير أننا ما أن نراها حتى تعلق في ذاكرتنا زمناً طويلاً.

«النظرة المغايرة» فلم لم ينل من الاهتمام ما ناله الفلمان الآخران، واظن انه كان أقل نجاحاً من الناحية التجارية. لكنه بالنسبة إلى فلم ذو إثارة غير عادية برغم ضعفه، والى حد ما بسبب هذا الضعف. فقد حاول أن يقوم بعملين سرديين مهمين، فأخذ جنون العظمة الذي يكمن في قلب العملية السردية نفسها، وجنون العظمة الآخر الذي يهدد بسحق حياتنا القومية، وحاول ان يطابق بينها. وتولى تقديم مشهد فريد يتطلب أكثف ساردية واجهها فلم أتذكره. تقدم اللوحة قبصة تفترض وجبود مؤامرة وراء عمليات الأغتيال التي يتعرض لها السياسيون الليراليون، وتدين الرضا والاشتراك في الجرم عند التحقيق جذه الاغتيالات. كل شخصيات الفلم التي تدرك المؤامرة تموت بعنف، بل أن آخر مدافع بطولي يقع في فخ موقف حيث يؤخذ بجريرة الأغـتـــال، ويقتله، أخيراً، القتلة الحقيقيون الذين يتظاهرون بمساعدته في اعتقاله. فلم قارس وقريب قرباً فاضحاً من الوقائع الحقيقية المعاصرة. ويسهم مع قراء المجلات الفضائحية وأنصار مؤامرات نظريات جنون العظمة بنشر صور امريكا اللاعقلية، المرعبة. وكفلم يفتقر الى النجاح الشعبي الناجم عن حقيقة ان الجمهور لا يستطيع أن يقبل بذبح أبطاله. فمثل هذا الفلم في القصص الشعبي يطلب لتمثيل البطل المنتصر الذي ينقذ البلاد من عصابة المتآمرين الشريرة. لكن هذا الفلم، بقبوله جنون العظمة الكامن في جزء من الجمهور العام، ورفضه سطوة الخيال، وتحقيق الرغبة الذي يرافقها في العادة، اغترب عن جمهوره المتوقع. وبالطبع منذ البدء يتم تجاهل من يعدون أنفسهم فوق هذه الاشياء.

لدى الفلم مشكلات أخرى _ في التسارع، في منطق الاخبار، في

الاستناد بثقل الى اساتذة غير مرئيين للمؤامرة لربط النهايات السائبة في الحبكة، وتشجيع الساردية غير المتقنة وغير المكترثة عند المشاهد. غير انه منحنا مشهداً غير عادي يواجه فيه البطل الجسور الذي يحاول ان يتسلل الى المتآمرين، اخـتبار الشخصية المستقبلية. ولكي يكون قاتلاً غير محترف يجب ان يتظاهر بمظهر المصاب بجنون العظمة. وينطوي الاختبار على شده الى كرسي كهربائي يضبط ردود أفعاله، في حين تعرض عليه سلايدات محسوبة لمعرفة الاثار العاطفية القوية التي تظهر عليه: مسؤولون، اعلام، فتيات، منحرفون، مشاهد عنف وحشية، فطائر تفاح، جميعاً في مــــوالية سريعة التكرار والترادف. ولكي يجتاز الاختبار لابد لبطلنا ان يبدي ردود الافعال التلقائية المناسبة لفحص جنون العظمة. ونحن الذين نرى على كرسينا السلايدات التي يراها، ملزمون بالضرورة باغتياله، عن طريق التقمص، بمحاولة فرض ردود الافعال المناسبة في اجهزتنا العصبية. والنتيجة هي نوع من العبء الحسى المتعب للذهن، وقطع الساردية التي تلح على اتمام كل شيء بسرعة. ان غموض الضبط نفسه، وغياب قواعد هذه اللعبة، يشير الى أن صناع الفلم لم يكونوا ذوي مكنة خيـاليـة لتـصـويرهم. هكذا يحاول الفلم، تكراراً، ان يسمح بجنون عظمة واقعى وحاقد لاستبدال جنون العظمة المعتدل في قلب الفاعلية السردية. يحاول الفلم ان يخفى عجزه الخيالي وراء قبصصه غير المكتمل. ولاشك ان هذا اخفاق مرسوم، ولذلك نرى افكاراً كان يجب ان تؤدي بقوة، وقد اختزلت الى مجرد حيلة حسية أمام أعيننا.

لقد حاولت في هذه النظرات الثلاث الى عمليات الساردية السينائية ان اكتشف قوة واهمية الصياغة المفهومية التي يقوم بها المشاهد لتحقيق الافلام السردية. بالطبع هناك ما يعني السرد السينهائي اكشر بكثير عما قلت. وهناك ايضاً أقل بكثير. بعض جوانب الفلم السردي ليست اكشر من قضية مثير واستجابة تتضاءل فيها الصياغة المنههوسية الى الحد الادني، وهذا تعريف مفيد للادب الاباحي سواء أكنان مثيراً للذة أم للالم. ولا نحتاج الى مفاهيم موسعة عن الافعال الجنسية أو الوحشية المؤلة لكي نتأثر بتمثيلها، أو حتى لتناثر بصور الواقع. غير أن هذا التأثير مهها كان عنيفاً غير مشتق من أية عملية سردية. فوروية شخص متعذب أو مكتف جنسياً أمام أعينا قد تكون اكبر تأثيراً، وبتأديتنا الدور الرئيس نكون نحن الشرط الاكشر تأثيراً، ولين قلمت كون حياة ولين تكون هذه التجربة سردية باية حال. وإنا اود ان اكون حياة وليس قصصاً.

لأن الفلم يبرز الوسائل السردية الاخرى جميعاً في قدرته على تصوير المؤصوعات والانعال المادية للكائنات، فهو الأثرب من الواقع، ومن التجرية الحقيقية غير المتميزة. أما الأدب فيبدأ باللغة، ويجب ان يمارس الآلام غير الاعتبادية ليحقق انطباعاً عن الواقع. فلدا السبب استخدم السرد المكتوب في الاعم الاغلب فكرة الواقعية أو احتال الطابقة مع الواقع كمعيار للتقويم. المشكلة مع الفلم مختلفة. فهو يجب ان يحقق مستوى معيناً من التأمل والصياغة المفهومية ليبلغ شرطه الامثل كسرد. وقد حققت افضل الافلام السردية دائم هذا، وقامت بشكل سينائي رائع عبر المشاهد والصور بها يحفز في متلقها ماردية مناسبة ،



مدخل سيميائي للسفرية في الدراما والقصيص



« في بلاد العميان ، الأعور ملك »

ـ مثل قديم ـ

أود أن ابدأ بمقتطف من نص أدبي، وهو قصة قصيرة كتبها هد. جد. ويلز عنوانها وبلاد العميان، . وفي هذه القصة يضل شخص مبصر طريقه فيقع على قرية قصية أصيب جميع سكانها بالعمى منذ اجبيال. يتتوقع الرجل المبصر، وقد وضع نصب عينيه هذا المثل القديم، أن يصير سيداً بين العميان، غير أن الاحداث لا تجري كها يشتهي، فيقع أسيراً بأيديهم، وفي ظن آسريه أنه مجنون. ويتحدى أذات م ة أحد آسره:

قال له:

ـ سيأتي زمني.

أجاب الأعمى:

ـ ستتعلم، في العالم أشياء كثيرة تتعلمها.

ـ ألم يخبرك أحـد بأن الأعور في بلاد العميان ملك؟

سأله الأعمى بغير اكتراث وبلا فهم:

_ وما الأعمى؟

تمنحني هذه الفقرة، شأن القصة كلها كثيراً من المتعة. ولهذه المتعة أسباب كثيرة. فأنا أحب طريقة بناء الحكاية بوصفها تجربياً لفكرة طلعت من قالب المثل القديم، ومن مشال أفلاطون عن «الكهف». أحب الطريقة التي يستنج بها ويلز ما سيقع من المولد أو القالب matra وتأليفه الأثيق بين المنطق والحيال. أحب كل هذه الأشياء، ولكن يبدو في منهوم لي من المستحيل تفسير متعتبي بهذا النص دون الرجوع الى مفهوم السخرية. فالبنية الكبرى للقصة نفي للمثل القديم عن بلاد العميان الذي هو صولد القصة، وهذه هي سخرية سردية أو درامية. يقيم البطل المبصر توقعاته على أساس المثل فتدحض الاحداث توقعاته. المعلم بطريقة مؤثرة «في بلاد العميان، يعد الأعور بجنوناً.

ليس هذا عرد اعتراض على القدل المأثور القديم. فهو ينطوي على نشاط ابداعي أو اعدادة تشفير فيا وراء النفي الأدلي. فهل تنظيق فكرة السخرية، بوصفها مجاز الخطاب السردي، على نفي المثل القديم فقط، أم على اعدادة كتابته ايضاً؟ دعني أرد هذه البنية الكبرى الى مستدى القضية المنطقية. خذ المثل الاصلي واعادة صباغة بسيطة له باجراء استدال واحد:

«في بلاد العميان، الأعور ملك»

«في بلاد العميان، الأعور مجنون،

هل لدينا مجاز هنا؟ واذا كان لدينا، فأي مجاز هر؟ بالطبع تغطي العملية التي تتضمنها القصة ككل أكشر مما تغطي صورة القضية المنطقية، ويجب ان نتبه الى ذلك. ويجب ايضاً ان نتبه الى أن المثل الاصلي هو نفسه مجاز ايضاً. فهو أمثوني allegorical وهو في الحقيقة لا يدور حول بلاد العميان، التي ليس لها وجود، بل حيول التفوق النسبي لقلة قليلة على من لا وجود لهم مطلقاً في جميع جوانب الحياة، اذ يمكن أن تعاد كتابته عن بلاد الصم، أو بلاد الجياع أو بلاد من لا سيقان لهم، وهكذا وهكذا، وهو باق يحمل المعنى نفسه على المسترى الأمثولي من التجربة.

ما تفعله قصة ويلز اذن، هو أخذ صفة الامثولة في المثل ونقلها أدساً بلا حياء. فتقلب «بلاد العميان» المجازية الى بلاد «تمثيلية»، أو بعبارة أدق، بلاد «حكائية». على هذا المستوى، السخرية مجاز مضاد. ومع ذلك لابد ان نصنفها مع تلك الاستعالات الابداعية أو اللاهية للغة، التي تمنح المتعة لكل اولئك الذين يجب ان يستعملوا اللغة استعمالاً حرفياً بطريقة أقل مجازية. غير ان هناك مستوى آخر للنص، ينبغى ان نفحصه قبل ان نتركه. اذ يعطيني سطر من الفقرة المقتبسة متعة معينة («ما الأعمى؟) سأله الرجل الأعمى). ويأتي مصدر متعتى الى حد ما من الطريقة التي تضغط على نحو رائع قضايا واسعة من القصة وتضمنها، غير انه هناك ايضاً خاصية امتاع متميزة في تجربتي التي أريد ان اعزوها الى نوع آخر من التعقيد في السطر فكلمة «أعمى» تستعمل بطريقتين: هي عند الأعمى ليست حتى كلمة، بل مجرد تأليف غريب بين مجموعة من الحروف أو الفونيات، أو هذيان مجنون. أما عند الرجل المبصر في القصة، وعند الراوي، والمؤلف، والقارىء، والناقد، وقراء الناقد، والى غير ذلك، وعند من يعرف اللغة الاتجليزية، فإن «أعمى» كلمة ذات معنى، لكن الحالة هنا ليست مجرد قضية يسأل فيها شخص آخر ان يحدد معاني كلماته. فسؤال الاعمى لم يكن سؤالاً لغوياً شارحاً (metalingual) ـ لا عنده ولا عنده ولا عند سامعه المصر ـ ولا حتى عندنا نحن على الخصوص. انه جهل الأصمى بالعاهة التي هي خاصيته الميزة عند الآخرين، وقد أبرزها النص بتكرار لطيف للكلمة التي يسأل عنها في خطابه، وهو جهل ساخر بالتأكيد. وعلى أية حال، فليست لدينا كلمة اخرى للتعبير عن ساخر بالتأكيد. وهلى أية حال، فليست لدينا كلمة اخرى للتعبير عن عن الاستعمال المزدوج لكلمة «اعمى»، ولكن ليس في الكلمة ذاتها، عبرد هذيان عند بل في المبانية بين شفرتين تجعلان من المفردة ذاتها، عبرد هذيان عند السرية، كما ان خيبة توقعات بطل القصة هي الصيغة التعاقبية. ولويمكن رد كلتا الحالتين الى مستوى الكلهات في النص، غير ان السخرية لا تكمن في الكلهات، بل انها في الحكي (التحاقب) وفي الحطاب (التزامن).

لقد كنت اركز على المتعة في هذا النقاش، لان المتعة تقدم لنا مقترباً آخر للقضية الكاملة في ماهو الأدب. فالقول بأن نصاً ماهو أدبي المتحة، يعني صياغة مفهرم بسيط ولكنه أدبي الى حد انه يقدم للقارىء المتعة، يعني صياغة مفهرم بسيط ولكنه قوي، يعني ادعاء موقف يمكن تبنيه أزمن طويل ضد الاعتداءات الحطيرة التي بالتأكيد سيكون السبب في وجودها. ولا أتردد شخصياً في قول ذلك _ بل أنني اقوله في الحقيقة _ لكن يهدو لي أن الأهم اللهاب الى ما وراء هذا الموقف والمخاطرة بمحاولة قول كيف تعمل المتعة الادبية.

يمكن تعريف مصادر المتعة في الخطاب الأدبي بوصفها مواد

الشدرة الاتصالية. تقدم النصوص الأدبية المتع للقراء موفرة لهم فرص استعهال كمامل نطاق قدراتهم التأويلية اكثر من النصوص اللاأدبية. وسادرية القارىء، بوصفها ما يولد الحكي وينظمه من خلال المخطط النصي لرواية ما، هي مثل على ذلك. وشاعرية القارىء، كما يمكن ان نسميها، التي تعمل على اللغة المجازية للنص، هي مثال آخر. ويذكرنا الفرويديون الجلد، ولاسيا جاك لاكان وحلقته، أن المجازين الشعريين الرئيسيين عند جاكوبسن، وهما الاستعارة والكناية، قريبان في المعنى من التكثيف والاستبدال عند فرويد، كها لاحظ ذلك جاكوبسن نفسه. فاللاشعور يتحدث في هذين المجازين ليتجنب رقابة الشعرر، وفي مثل هذا الخطاب يجد المكبوت ما يعبر عنه، محققاً المتعقد الممتكلم. هكذا تمضي النظرية، وقد اخترات الى حد كبير. هذا النوع، المتعمة التي نحصل عليها من مجازات من للمعنى وبالتعبير اللاشعوري عنه.

السخرية طريقة للخلاص من الرقابة، ايضاً، سواء أكان الرقيب سياسياً، أم ذاتاً عليا. وهي في الحقيقة كثيرة الشبه بد «النفي» الفيرويدي، الذي هو وسيلة تتبح لنا أن نقول «لا أريد أن أقلقك» حين يكون في نيتنا شعورياً أو لا شعورياً، القيام بذلك بالذات. ولم يكن بالسهل قط دمج السخرية بحقل المجازات أو الوسائل البلاغية، لأسباب قد تساعدنا الدراسات السيميائية على فهمها. وفي حين يتم التعبير عن الاستعادة والكناية ويضهان في الاساس على المستوى الدلالي للخطاب، تعتمد السخرية الى درجة غير عادية على تداولية المؤفف. ففي الكلام، غالباً ما تشير الاجزاء اللالغوية من القول الى

السخرية (مشل التنغيم والإياء)، في حين أن الاستعارة والكناية مستقلتان عن هذه السيات. الاستعارة تتجذر في وظيفة التسمية في اللغة، في حين تقوم السخرية على أساس الوظيفة الاتصالية. فها تسعملان سيات مختلفة من المهارة الاتصالية، وتلجأن الى امزية أو حساسيات مختلفة، ربيا تكون السبب في ميل كثرة من الكتاب الى انتاج نصوص تهسمن عليها احداهما دون الاخرى، بدلاً من الجمع بينها معاً. وبسبب من تجذر السخرية في الجزء اللالغوي من الاتصال، فانها بجاز النصوص السردية والدرامية بشكل جلى، كيا ان الاتصال، فانها بجاز النصوص العربية وفي الحقيقة فإن المباينة بين القول والفعل عند كثير من الكتاب الساخرين، هي أساس البنية الساخرة، ما دامت الكلهات مرتبطة بالمظهر، والافعال بالواقع.

لا أعني من إعادة وضع السخرية في قلب نقاش النصوص الأدبية أن اسبغ عليها انغلاقية النهج الشكلاتي أو النقدي الجديد الذي يقلب هذه النصوص الى أعيال. ولن أتحدث عن النقائض الذاتية أو أنواع الغموض التي تشل المعنى وتتيح للقارىء أو المشاهد تأملاً جالياً خالصاً للنص. لا أريد هذا أبداً، ذلك لأنه السخرية، من بين جميع المجازات هي الوحيدة التي يجب ان تخرجنا دائياً من النص، الى الشفرات والسياقات والمراقف. وفي الحقيقة فان تحيز السخرية هذا هو بالضبط ما يجعل منها مشكلة سيميائية مثيرة أخترت لترضيحها عدداً من النصوص المأخوذة عن أنواع وفترات وثقافات مختلفة من الأدب الغربي في الغربين الماضيين.

في أيار عام ١٧٧٧، حين كـان الانجليز يحاولون إخماد تمرد ضئيل

في مستعمراتهم الامريكية الشهالية، وقع حدث اكثر اثارة في لندن، حيث عرضت مسرحية جديدة. ولقد حظيت تلك المسرحية، وما زالت تحظى بالنجاح المتواصل حتى اليوم، برغم كونها، كها تشكى ناقد معاصر، «عجد قطعة تتألف على المسرح حسب، "تقليدية) وبلا لا تقول شيئاً، تبدو وكأنها تحقق متطلبات الشاعر الفرنسي «مالاوي» من الفن، لكننا نتحدث هنا بالطبع عن مسرحية «مدرسة الفضائح» من تأليف ريتشارد شيردان وهي كوميديا سلوك (Comedy of Manners) من تأليف ريتشارد شيردان وهي كوميديا سلوك (وتشرايي» الى أضحت معروفة في الموروث الانجليزي الذي يمتد من «وتشراي» الى

أكشر المشاهد إدهاشاً في هذه المسرحية المدهشة هو الفصل الرابع المشهد الثالث، المعروف باسم «مشهد السنارة» ودعني ارجع بذاكرتك الهيه قليلاً. في المسرحية ثروة يريد ان يبهها عم ثري لأحد ابني أخيه: تشارلز وجوزيف مرفس. تشارلز متوحش قليلاً، يشرب ويقامر بكثمرة، لكنه نزيه وطيب القلب. وجوزيف، من ناحية اخرى، رجل عاطفي، اي انه حسن المظهر وطلي الشعبير في كل المناسبات لكنه في الحقيقة وضيع وسافل. هكذا تطرح المسرحية مشكلة بعبارات مساخرة. هناك سطوح لابد من اختراقها، ويجب ان يقرر العم الثري ساد من جزر الانديز بمعونة صديقه القديم السير بيتر تيزل، أي ابني أخيه ميكون المستفيد منه. ويزداد الامر تعقيداً حين ينخدع السير بيتر تيزل، ويتريدان، وهو زوج مسن من عروس شابة، بمظهري الاخوين ولا يدرك ان جوزيف العاطفي يحاول فعلاً إغراء الليدي تيزل.

يبدأ مشهد الستارة في بيت جوزيف سرفس العاطفي، الذي يأمر خدماً بوضع ستارة أمام نافذة مكتبته لان هجارته المقابلة سيدة عانس خدماً بوضع ستارة أمام نافذة مكتبته لان هجارته المقابلة سيدة عانس ذات طبع فضولي). هكذا تستعمل الستارة لتحول دون النظر، ولتمنع القيام بفعل الجانب الآخر من الفرفة، ولا ستارة تحول دون نظرنا. ان السبب الذي دعا جوزيف لوضع الستارة، هو بمعنى ما مجرد اعتذار من شريدان عن وضعها على خشبة المسرح، غير انها أيضاً تقوي احساس المشاهدين بالانضلية، ومتعة اختلاص النظر. فنحن نكاد نشهد اغراء، ومعرفتنا بنوايا جوزيف تقدم لنا دليلاً لتأويل سخريات في طريقها الينا.

تدخل الليدي تيزل. زوجة السير بيتر ويبدأ جوزيف بمحاولة دفعها الى الخيانة، عاججاً إياها أولاً بأنه ما دامت هناك فضيحة يجري الهمس بها عنها أصلاً (وهذا ما يعرفه جيداً، وقد واجه به اخاه)، وما دام زوجها يشك بها، فانها لابد ان تقفي معه حق الجنس، لتخدعه فعلاً. ويضيف الى ذلك برهاناً مذهلاً. في ان زوجها يجب الا ينخدع بها، حتى اذا شك في خيانها له، فيجب ان تكون «مهلة الانفياد الى اطراء فطنته وحصافته. بعبارة اخرى، يجب ان تجعل الوقائع تتطابق مع قراءته المغلوطة لسطح الواقع في سبيل شرفه.

يبني شريدان مسرحيته على ثيمة السخرية نفسها، اي الفروق بين المظاهر والوقائع، أو الاقوال والأفحال. فها ان يبدأ جوزيف الانتقال من الاقوال الى الافعال، وبرغم ان الليدي ما تزال تناقش ردها، حتى يدخل خادمه ليعلن مجيء زوجهها السير بيتر، الذي كمان في طريقه الموصل الى الغرفة التي جرى فيها الاغواء. وبصرخة هماذا سيحل بي الآن يا سيد منطق؟، تختفي السيدة تيزل خلف الستارة حين يدخل زوجها.

عند هذه النقطة تصير الاشياء اكثر امتاعاً عند جمهور المشاهدين. فنحن نرى الرجلين على خشبة المسرح، عارفين ان احدهما يتحدث ببراءة، وون ان يعملم أن زوجته تنصت اليه، وان الآخر منافق. ونحن نؤول الاحداث لا بالنسبة الينا وحسب، بل بالنسبة الى المشاهد الاخر الذي يقف وراء الستارة. وبذلك تنضاعف السخريات، وتنضاعف متعة مشاهدتنا اياها ايضاً. ولا يمكن ايراد النقاش، الغني بالسخرية أيضاً، الذي جرى بينها، غير ان فحواه كانت شك السير بيتر بأن لزوجته علاقة بأخيه الغائب تشارلز نفسه وصل ويصر على يدخل الخادم مرة ثانية ليقول ان تشارلز نفسه وصل ويصر على جوزيف من جرجرة تشارلز في الحوار الى علاقته المقترفة بزوجة السير بيتر. وعند ذلك يذهب السير بيتر للاختفاء وراء الستارة مشيراً توقعات الجمهور الساخرة - لكن جوزيف يوقفه في الوقت المناسب.

يصر السيد بيتر انه لمح تنورة فيها وراء الستارة، فيقول جوزيف ان بائمة قبعات فرنسية كانت عنده لزيارته، اختفت وراءها، فيدخل السير بيتر في غنلي صغير. يدخل تشارلز ليؤدي مع جوزيف مشهداً أمام جمهور واسع من غنلسي النظرات: الليدي تيزل، التي تعرف ان زوجها ايضاً يتنصت، والسير بيتر الذي لا يعرف بحضور الليدي تيزل، وبالطبع نحن جميعاً ايضاً. جوزيف، الذي يمثل الآن أمام

جهور اكثر عدداً عن يخدعهم في العادة، في وضع حرج. وتحن الذين نؤول كل كلمة، كما يجب ان تفعل الليدي تيزل والسير بيتر ايضاً، في احسن وضع وأمتعه لأثنا نربط بين السخريات المتعددة التي تنوالد أسامنا. وبنزاهة يتبهم تشارلز، جوزيف بمخازلة الليدي تيزل، حينئد السير بيتر في المختلى. يخجل تشارلز السير بيتر ويكرهه على الظهوره في هذه اللحظة، تصل صديقة جوزيف الحصيمة الليدي سنيرويل، فينزل الى الاسفل ليمنعها من الصعود المحميمة الليدي سنيرويل، فينزل الى الاسفل ليمنعها من الصعود المتقيد المؤقف. عندئذ يخبر السير بيتر، تشارلز عن بائعة القبعات الملتدي تيزل، في اللحظة نفسها التي يعود فيها جوزيف. يطبق عليهم الليدي تيزل، في اللحظة نفسها التي يعود فيها جوزيف. يطبق عليهم بيتر وجوزيف عباراتهما التي تأخذ معنى جديداً في هذا السياق بيتر وجوزيف عباراتهما التي تأخذ معنى جديداً في هذا السياق الساخر، الذي يغادر تشارلز بعده.

عند هذه النقطة تقول التوجيهات المسرحية: "يقفون زماناً ينظر بعضهم الى بعض». وأنا اعترف ان هذه لحظة من اعظم لحظات الصنعة الخالصة في تاريخ المسرح. وانها لتخلو من الكلهات. النظرات التي يتبادلونها تتبع مجالاً مذهلاً للممثلة والمثلين المشاركين، ويعطي الجمهور مجالاً مذهلاً للنشاط التأويلي. وكل طبقات الادولا الساخر يتباح لها الآن ان تنطلق ضححاً وتصفيقاً. وتقول الروايات عن العروض الاولى في «مسرح دوري لين» ان الضجة في المسرح كانت لا نظير لها، وقد روعت الناس في الشارع خارج المسرح. بعد ان حقق كل هذا خلق شريدان لنفسه مشكلة العثور على كلام تستأنف به المسرحية مرة ثانية. ولقد اثبت انه أهل تماماً لهذه المهمة. فجوزيف يقطع الصمت قائلاً «السير بيتر، برغم انني اعترف ان المظاهر ضدي، وإذا ما اصطبرت على قليلاً، فلن اثير شكوكك، يل سأفسر كل شيء لمرضاتك.

ما يـزال جـوزيف، رجل الكلمات، مـقـتنعـاً انهم سـيظلون غير قادرين على اخضاع «المظاهر». غير أن المسرحيات جميعاً، ولا سيا هذه، مبنية على بنية ساخرة من التوقع الذي يتم فيه امتصاص المغايرة بين الكلمة والفعل بسرعة، وبذلك يتم فيها ايثار ماهو ممثل على ما هو «مروى»، أو المظهر على التفسير. فليس المشاهدون مراقبين سلبيين لعرض صامت، بل هم مؤولون فعالون لعملية حركية. النص المكتبوب مجرد دليل للممثلين، ويعتمد الممثلون على القدرة التأويلية عند الجمهور. إن لحظة تبادل النظرات الصامتة قبل نهاية مشهد الستارة لحظة مسرحية عظيمة لانها يمكن ان تبقى ما بقى المثلون يحاكون، والجمهور يؤول ظلال المعنى الاضافية. وإذا كان الجمهور ساذجاً، لوجب على الممثلين تحريك المشهد بسرعة، اما اذا كان الجمهور حاذقاً، والممثلون مهرة، فيمكن اطالة مدى هذا الصمت الدال على المسرح الى زمن طويل على نحو مدهش. الشيء الفعال في هذا المشهد ليس السخرية وحدها بالطبع، بل إن السخرية الجوهرية في التـوقع تأتي في آخر المطاف، فهناك وجهات نظر مختلفة تنتج مشاعر مختلفة، وسطوح لا تقول الحقيقة كلها. ففي مشاهدة المسرح ندرك دائهًا انها كلها لعبة، أو تمثيلية، وأن تحت سطوح الازياء، والميكياج، والاصوات، والامزجة، يعيش كائن آخر ليس هو الشخص الذي نتابع حياته. المسرح يعتمد على عزل الممثل عن الفاعل. وبغير ذلك فنسحن نشارك في موعظة، ولا نشاهد دراما. إن سبخرية النظرة المزوجة هي ما تجعل الدراما محكنة، وتمتمد هذه بالمقابل على تطور المهارة التأويلية عند الجمهور الدرامي.

تعتصد مسرحية شريدان فضلاً عن ذلك، على شفرة قيم بسيطة الى حبد ان أي متفرج يمكن ان يشترك بها. الخداع سيىء، والخيانة سية، والنزاهة والكرم جيدان. ما من شيء اشكالي هنا، وللسبب المعقول نفسسه، وهو إن أي شيء من هذا النوع سيتداخل بالضحك الذي اعدت المسرحية من أجله. السخرية موجهة الى وغد ساقل من كل الوجوه، وهو جوزيف سرفس، وهي تقوم على أعمق وابسط اركان الشفرة الاجتماعية التي لم تكن موضع شك في انجلترا عام 1۷۷۷. وتعمل المسرحية اليوم لانها تقدم لنا عالماً يسهل الدخول اليه، برغم اننا قد نشعر بغرابته، مثل عالم حكايات الجنيات في مسرح الدى.

قي رواية بلزاك الصغيرة التي كتبها عام ۱۸۳۳ «أوجيني غراندي، ندخل عالماً غتلفاً جداً تعمل فيه السخرية على نحو غتلف جداً. اثنا نتشغل من المسرح الى الكتاب، بالطبع كها ننتقل من انكائرا الى فرنسا، ومن القرن الشامن عشر الى القرن التاسع عشر. وهو تغير هائل من كوميديا السلوك الى نوع من القص تعلمنا ان ندعوه «واقعياً» و «علياً» دون أن نشعر بالحرج كها يجب ان نشعر به ونحن أمام الصراع بين هذين المصطلحين. ولقد اخترت نصاً من هذا النوع، ومسخرية من هذا النوع، لأبي اشعر أنها يصشلان ضرباً من التطور المتطرف في السرد ـ أو نوعاً من السخرية يمكن الاتساع به الى اقصى ما يسمح . ويتضح هذا الاتساع في كل مكان في النص، ولكن ربما لا يتضح في أي مكان بأفضل من «الحائفة» التي ظهرت في الطبعة الاول، وحذفت من الطبعة الامريكية التي تدعي انها «كاملة وغير مختصرة» . ويدعي بلزاك هناك انه ليس سوى ناسخ متواضع عن الحياة . أو كما يقول في عبارته المذائعة «ليس هناك أي ابتكار في هذا المجال» ولكن بعد "منطعين فقط ينهى الحائة والكتاب بالكلهات الآتية:

"من بين النساء، ستكون أوجيني غراندي نموذجاً للاخلاص الشائه في خضم عواصف الكون التي تبتلعه وكأنه نصب مختطف من بلاد الاغريق، يسقط في أعاق البحر، في أثناء نقله، ليظل مجهولاً هناك الى الأبد، (١).

لا يمكن لتأنق هذه اللغة ان يكون تمويهاً على العبارة السابقة. فلهاذا لا يوجد ابتكار في هذا المجال؟ ربها لا يوجد في هذا التشبيه الملحمي، ولكنه موجود بالتأكيد في هذا القدر الكبير من الزخرف.

يريد بلزاك ان يرسم صدورته بوصفه رساماً من الحياة، وفنان منمنات متواضع، وبالتالي فنان وقائع عالمه. غير ان هذه الصدور جميعاً عن الكاتب بوصفه فناناً تشكيلياً لا تسعف الا في طرح السؤال الأساسي المتعدل في كيف تستطيع الالفاظ ان «تستنسخ»، وبأي معنى كان، وجرداً يمتند الى ما وراء العالم اللفظي. ولكي يمثل بلزاك حياة «سومورة تمثياً دقيقاً، يؤطر قصته بأكداس من الخطاب . وبهذه «سومورة تمثياً دقيقاً ، يؤطر قصته بأكداس من الخطاب . وبهذه

 ⁽١) اشكر الصديق الدكتور مهند يونس على ترجة هذا المقطع والقطعين الداليين عن الفرنسية
 (المترجم)

الطريقة فقط يشعر بالرضا في أنه يستطيع ان يرسم صورة عالمه رسكً مقنعاً . وفي مقدمت لطيعة ١٨٢٣ (المصدوفة ايضماً من الطبعة الامريكية) يتكبد المشاق لتسمويغ حق المؤلف في ان يكون كريكا في فقرات الحشو المملة التي تتطلبها «دائرة الرسم الملزم بالتحرك فيها».

قد يبدو اننا ابتعدنا عن السخرية هنا، لكننا في الحقيقة لم نبتعد. فالسخرية البلزاكية في عمل مثل «أوجيني غرائدي» تقوم بالضبط على حرية المؤلف في الانتقال الى ما وراء حدود نسخصياته. وانفاقاً ترد واضح عبارات الكتاب، بعد ان يصف بلزاك إذعان النسرة الثلاث في ببت «غرائدي» لتنمره الشحيح. وبعد ان يخبرنا الراوي ان غرائدي كان يعتقد بأنه كريم جداً مع زوجته، يضيف راوي بلزاك: أليس من أوجيني ان يجدوا في السخرية المصدر الحقيقي لطبيعة العناية مثل أوجيني ان يجدوا في السخرية المصدر الحقيقي لطبيعة العناية الالهية؟ (٢). حسناً. ربا تكون السخرية المصدر الحقيقي للعناية ومصدره. ويتسع أمامنا الطريق مفتوحاً من «أوجيني غرائدي» الى ومصدره. ويتسع أمامنا الطريق مفتوحاً من «أوجيني غرائدي» الى ومصدره. ويتسع أمامنا الطريق مفتوحاً من «أوجيني غرائدي» الى

اننا نشعر بالسلطة الساخرة عند راوي بلزاك في كل المستويات من المتن الحكائي الى الخطاب الذي يقع على الشخصيات، حين يلطخ فشيل الشمعة المشتعلة تنانير النسوة الثلاث من عائلة كروشو. ولكنها لا تشضح في مكان، كها تتضح حين ينتقل الراوي من شخصية الى شخصية، ومن جسم الى ذهن، ليعرض الدواعي المتناقضة، والحيل،

⁽٢) العبارة بالفرنسية في الاصل .

والاثانية الحقيرة التي تحيط باوجيني، ولاسيا في المشهد الاول الكبير. حيث تجتمع عائلتا كروشو ودي غراسان في عيد ميلاد اوجيني، وكل منها ترجو ان تمهد الاسباب لمرشحها حتى يصل الى طلب يد الوريثة، وفي هذه الاثناء يصل شارل غراندي من باريس.

قد يتريث المرء هنا بعض الوقت، ليلاحظ التغيرات الساخرة في وجمهة النظر، ولكنني ساتامل في جملة ونصف جملة فقط على سبيل الايجاز. لقد سلم ادولف دي غراسان على اوجيني وقدم لها هدية عيد ميلادها: «اهداها علية ادوات تحوي آنية من الفضة المذهبة بحلية بضاعة حقيقية مشحونة بحلية مبهرجة، بالرغم من ان شعار الشرف الذي نقش عليه اسم اوجيني غرائدي يمكن ان يوحي باسلوب متقن. عند فتحه أحست اوجيني بفرح غامر ما كانت تتوقعه، ذلك الفحرح الذي يجعل الفتيات الصغيرات يتوردن من فرط السعادة ويرتعشن من الحيورة.

تتمثل السخرية أساساً في ان اوجيني يدفعها شيء تافه مطلي بالفضة، أو كما يقول الراوي، «حلية مبهرجة»، وهي بضاعة لا تزيد عالدى أي بائع متجول. ومن التباين في تقدير قيمة هذا الشيء عند اوجيني وعند الراوي، وقد اثراه رد فعل نسوة كروشو الثلاث، تنشأ السخرية كأنها في مسرحية لكن المسرحية لا تستطيع ان تطمئن الى تقييم مثل هذا الراوي، أما في رواية بلزاك فينصرف قدر كبير من الخطاب الى توفير هذا الاطمئنان، مثل: «نقشت عليه بدقة، الحروف الاولى التي قد تخدع شخصاً أقل معرفة من الراوي، ومثل صيغ «ذلك... الذي سود سه سالي هي ضرورية في خطاب بلزاك

ضرورة النعوت عند هوميروس. ان عبيارة «ذلك الفرح الذي ... لا تشير الى تورد خدي الشخصية وارتعاشها، بل الى العلم الكلي الموسوعي والالهي بحق عند الراوي الذي تقوم سخرية النص على الشخصية التي يقدمها لنا.

ولأن بـــــزاك غــير مطمئن الى جمهــوره اطمئنان شيردان ولانه يحاول ان يوفق الى هذا الاطمئنان ، يولد خطاباً سردياً مشفوقاً ، ومتنمراً ومطمئناً، الى ذاته. لابد للسخرية ان تضيء أوجيني لنا. ان كون الانفعال الحقيقي تبعثه فيها قطعة مبهرجة يهديها لها شاب احمق في رأسه أطماع شخصية ـ وليس مجرد انفعال حقيقي، بل انفعال جامح يحدث لها التورد والارتعاش _ يجب ان لا يؤدي بنا الى ان نبتسم من اوجيني بتفوق ساخر. ولكي يمنع الراوى حصول ذلك، يقلب السخرية الى عاطفة، حتى على اسهاعنا، أو يديرها الى هؤلاء المحيطين بها. ولا ينفرد خطاب بلزاك السردي بهذا الاسلوب. بل إننا نجد هـذه الـتـقـنـيات عند ديكنز ايضاً، وعند فلوبير (وان يكن صافياً وصقيلاً) وفي جميع الموروث الواقعي _ الطبيعي. ان خطاب بلزاك يحتاج الى ما فيه من علم كلى لا ليولد سخريته وحسب، بل ليحول دون تأويل القارىء هذه السخرية بحرية بالغة ايضاً. وهذا ما يجعل زغب شيردان المسرحى متفتحاً كزهرة الربيع حتى الآن، في حين تواجه ولاءات بلزاك الجادة مقاومة كبيرة مع كل عمام يمر. ونحن نعيش كها تقول ناتالي ساروت في عصر الشك ولا نكاد نقوى على مقاومة راو يريد ان ينوب عنا في التفكير باستمرار، ويزعم لنفسه العلم الكلي الذي يتناقص اطمئناننا اليه شيئاً فشيئاً.

يقاوم معظمنا مقاومة خاصة عند قراءة بلزاك، أو مقاومة غير علنية باختضاعه للاهتمامات التفكيكية للنقد الفرنسي الجديد. وتتمثل احدى ابرز المقاومات لبلزاك في مادة ظهرت في صحفة «النبوبوركر» في ١٧ آب ١٩٦٨. كانت بعنوان ،أوجيني غراندي، وقد اخذت شكل اعادة صياغة موجزة لقصة بلزاك في نص يتكون من صفحتين فقط، فيها بعض الرسوم، كتبه «دونالد بارتليم». يبدأ النص بخلاصة للحبكة، منسوبة لـ «معجم اختصارات الكتب) وتستمر بمقتطفات من الترجمة الانكليزية الفعلية، مع اضافة بعض الايجازات والمحاكاة الساخرة والتوضيحات، الى حد يصعب فيه التمييز بين النص الاصلى والعبث اللاحق به. ويضطرنا باتليم الى أن نعيد النظر في بعض اركان نص بلزاك في هذا الضوء الجديد. وهكذا يكون لدينا الآن نصان من «اوجيني غراندي». وحيث حاول بلزاك ان يحصر بؤرة السخرية في خطابه المصر على العلم الكلي، يجعل بارتليم السخرية تبدأ بداية جديدة. يجب ان نرى أوجيني نفسها، والكتاب، وبلزاك، بأكثر من طريقة، وعبر اكثر من خطاب. ان مقاومة خطاب بلزاك لم تمكن فقط بالاستجابة الساخرة عند بارتليم بل انها تسببت فيها.

تأمل على عجل بعض حيل بارتليم ووسائله، فهو يقحم خارج اطار الترتيب الزماني، وصفاً لموت غراندي العجوز : فيشد غراندي العجوز على صدره بشدة، ثم يستسلم. ثمانياتة الف في السنة ! يلهث. الموت لهاتاًك.

هذا بالطبع محض ابتداع يربط موت غراندي بالدخل الذي حصلت عليه ابنته بعد سنوات وهي ارملة عذراء. وهو ايضاً محض

«إليك مليون ونصف فرنك، أيها القاضي، قالت أوجيني وهي تسحب من صدرها شهادة بمئة سهم في بنك فرنساً.

هذا الحدث المستحيل الذي يربط كالسابق بين مبلغ كبير من المال وبين الصدر الانساني على نحو مضحك يجيء اقتباساً مضبوطاً من الترجمة الانكليزية، التي هي هنا دقيقة جداً. غير ان وضع الخطاب العبشي المبتدع والخطاب الاصلي على المستوى نفسه يولد سخريات جديدة للقارئء الحاذق.

في الحقيقة ليس في نص بارتليم خطاب خاص به. فهو كولاج خطابات قدمت دون احالة الى مركز تأويلي. وأحد أطول المقتطفات واكثرها ابماثاً للحيرة هو دون شك مقابلة بين احد اعضاء عائلة غرائدي ورجل جاء ليرسم صورة أوجيني . وفي سياق المقابلة يذكر الرسام انه امريكي اسمه جون غراهام، وان عمره يمتد من ١٨٨١ الى ١٩٦١ . وإذا تركنا جانباً استحالة ان يعرف الانسان عمره، فلا يمكن ان يلتقي غراهام باوجيني قط، ما دام بلزاك ينهي قصسته في الزمن المعاصر بقصة أي سنة ١٨٣٣ . وتتهي المقابلة بعد ان يعرض غراهام المعارب عرض عراهام من الغرب الامريكي.

الـ لماذا كلهم حُول؟

⁽٣) في المفردتين جناس لا تمكن ترجمته .

ـ هـذه هي الطريقة التي ارسمهم بها. ولا ارى في ذلك خطأ. فهذه غالباً ما يحصل في الطبيعة.

ـ غير ان كل واحد منهم هو . .

_ حسناً، ما الغريب في ذلك؟ انا فقط أود . . . هذه هي الطريقة التي ارسمها. أود . . . » .

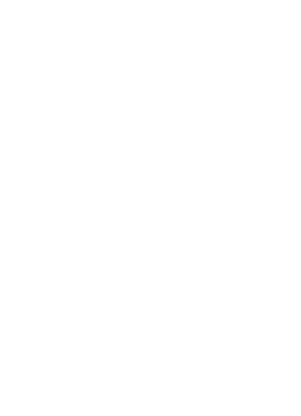
نهاية المقابلة، لكن كيف نؤوها؟ كنان بلزاك مفتوناً بمقارنة نفسه برسام أو ناسخ من الحياة. ما علاقة ذلك بهذا المتخصص برسم صور الحول؟ أيضترض ان نستخلص ان بلزاك كنانت له تفضيلاته التي ابصدته عن ان يكون ناسخاً دقيقاً شأنه شأن الرسام الذي يرسم جميع شخوصه حولاً؟ هل هذا قول عميق عن اسلوب في الفن؟

لا يفترض فينا ان نصل الى نهاية بذاتها. الامر متروك لنا في القيام بالعاب تأويلية بهذه المواد، غير ان علينا ان نحمل نصيباً كبيراً من المسؤولية عن التناثج المترتبة عليها. فنحن عائمون في بحر السخرية هنا، وعلينا ان تتملم السباحة أو نغرق. ومن المبرر عقلياً ان نرى ذلك احتجاجاً ضد ثقل تاريخ الادب، ضد وجود بلزاك نفسه، ضد فكرة «العلم الكلي» وما يرافقه بالضرورة من قسر أو تلاعب بالقارى، وفي عصرنا الحالي، قلب الكتاب سخرية الخطاب المكتوب على الخطاب نفسه، الى درجة بالغة لم تحدث من قبل، كما ستذكرنا اساء كافكا وبريخت وبيكيت وبورخس وناباكوف، اذا لم نفف اساء جمهرة من الكتاب الشباب مثل بارئليم نفسه الذي يسير في هذا الاتجاء.

يمكننا ان نستخلص نتيجة بسيطة، وقد تأملنا في نصوص ثلاثة كتاب ساخرين. في الكوميديا الكلاسيكية عند شريدان، كانت لدينا سخرية لم تكن بحاجة الى خطاب موثوق للتركيز عليه، بل ركزت على مبادىء قيمة بسيطة، واجماع اجتماعي واضح، ومع بلزاك وجدنا سخرية لم يكن بالامكان السيطرة عليها الا على حساب تقديم خطاب قسري ومتضارب، ومع بارتليم وكتاب معاصرين آخرين لدينا خطاب يدعو السخريات الى نفسها، ومن خلال التقديم المتعمد، الى كل من يدعو السخريات الى نفسها، ومن خلال التقديم المتعمد، الى كل من الشصة والخطاب وفيجوات وتناقضات ومضحكات. لا حاجة هنا للتساؤل عن التقدم، كل ما يمكن ان نقوله هو أن هذا هو عصرنا، وكل عاولة خلق خطاب متحرر من السخرية في حدودها المعرفية لن تكون سهلة. ففي بلاد الساخرين، يبدو العلم الكلي نفسه مضحكاً.

المداخل السيميانية الى قضة

«ايفيلين» لجويس



الغاية من هذا الفصل غاية بسيطة ، فأنا أرغب هنا أن أزعم وأرعم وأرجو أن أبرهن على زعمي ، كأفضل ما يمكن البرهان ، أن بعض المتربات السيميائية من النصوص القصصية ، وكلها غير كاسل بمفرده ، يمكن الجمع بينها على نحسو يسهل النقد التطبيقي للقصص . والمقربات الشلائة التي أود الجمسع بينها في منهجية واحدة هي الآتية :

١ ـ مقترب تزفتان تودوروف ، كها أوضحه في كتابه «قواعد الديكامبرون» .

٢ ـ مقترب جيرار جينيت في كتابه «الخطاب السردي» .

٣ _ مقترب رولان بارت في كتابه ﴿ س / ز ﴾ .

لقد حاول الناقد في كل حالة من هذه الحالات الثلاث ان يولّد منهج تحليل مناسب للهادة التي يتأمل فيها ، ثم أن يفحص هذا المنهج بالمادة . ولكن في كل حالة كان للمنهج استعبال تعلييفي أوسع أيضاً . الموضوعة التي أريد إبرازها في هذا الفصل ان لكل من هذه المناهة الشاخة استعبالاته التعليقية الأرسع فعلاً ، وإنها يتمم بعضها البحص الآخر في تناول النص القصصي من غتلف الزوايا ، وأخيراً فناه تقترح سياقاً استعبالياً يقدم فيه كل جزء نفسه في "منهج شارع، شارع، Metamethod تعمل فيه هدا المناهج الثلاثة كوحدات في عملية تبادلية واحدة ، وحدات يكون ترتيها الترتيب نفسه دائمًا . وينضمن المنهج الشارح الذي أود إيضاحه الاقتراب من النص من خلال ترودوروف ، وجينيت ، وبارت على هذا الترتيب . وسيقوم خلال ترودوروف ، وجينيت ، وبارت على هذا الترتيب . وسيقوم

الايضاح على قصة قصرة عنوانها «ايفيلين» من كتاب «أهالي دبلن، لجيمس جويس.

يختبر النقاد الشلاتة في الحقيقة مستويات أو ملامح غتلفة من النسس ، برغم أن عملهم يتداخل في بعض النقاط ، ويسمّي تروروف ، الذي يقيم منهجه على الحكايات المائة من كتاب الليكاميرون لبوكاشيو ، دراسته «قواعـد ، ، بينا يصر جينيت الذي يوضح نظامه بالبحث عن الزمن الفسائع لبروست على تسميته «جازات» تعمل على المستوى «البلاغي» في النص . أمّا بارت ، الذي يعمل على رواية قصيرة لبلزاك ، فسيميائي أكثر اكتالاً ، لأنه يبحث عن تشفير جميع الطرق التي يولد فيها النص القصصي دلالاته . هؤلاء الكتاب الشلائة ، إذن ، يقدمون لنا قواعـد وبلاغة وسيمياء للقصص . وهذا صحيح مع بعض التحفظات التي ستظهر في مجرى النقائل التالي .

لقراعد تودوروف سمتان رئيسيتان . فهو يرد القصص إلى بنى حبكة يمكن تمثيلها من خلال منطق رمزي بسيط ، وهو يُشقِّر الملامح الدلالية لنظام تدوينه الرمزي بحيث تكشف عن الامور المرضوعية الأساسية للفعل في أية قصة . ويدعو منهج تودوروف إلى تقديم خلاصة الفعل في القصة قبل كل شيء ، ثم اختزال أو ردَّ هذه الخلاصة إلى صيخة رمزية . غير أنَّ في هسذا الاجسراء عيبين كبيرين . الاول ان الخلاصة لا بسد أن تكون حدسية ، لا يغطي عليها نظام صريع ، والثاني ان لنظام التدوين اللاحق دقة زائفة ،

تعتمد الماثلة مع الخلاصة اكثر مما مع القصص نفسه .

المشكلة ليست كبيرة جاءاً حين نعمل على قصص بسيطة وسهلة الرصف مثل حكايات بوكاشيو ، لكنها تصير خطيرة حين نحاول الانتقال إلى القصص المعاصر .

على ناقد النصوص القصصية المعاصرة أن يستخدم منهج
تردوروف كأداة استكشافية ، وطريقة في تركيز التأويل على بعض
سات النصوص القصصية . ويعتصد ادراكنا للقصص بوصفه
قصصاً ، جزئياً ، على فهمنا لما يسميه بارت شفرة الافعال . ونحن
نتعرف على القصة كقصة لأثنا نتلقاها في نظام سببي / زماني له ، كما
أشار إلى ذلك أرسطو ، بداية ووسط ونهاية . ويقدم لنا تردوروف
اهتهاماتنا . وباستعهال نظام تدويته الرمزي ، نبحث عن القصة في
داخل اي عمل قصصي . ومن الراضح أن أغلب القصص ليس مجرد
مضص وحكايات ، ولا سبها القصص الحديث ، بل أن بعض
فكرة القصة على نحو ساخر ، أو تُرفض لغرض أيدلوجي أو ثيمي
فكرة القصة على نحو ساخر ، أو تُرفض لغرض أيدلوجي أو ثيمي
ومرضوعي) . ويقدم لنا تردوروف طريقة للبحث عسن القصة في
وجدنا قصة جزئية فإن هذه ستكون أيضاً نتيجة ذات دلالة .

لكن ما القصمة ؟ يساعدنا تردوروف على الدقة في الاجابة عن هذا السؤال . القصة هي نوع من توالي القضايا . والقضايا القصصية على نوعين : الصفات والافعال . وأهم متوالية قصصية هي الصفة ، الفعل ، الصفة - أي السداية ، الوسط ، النهاية . ولأوضح ذلك . إذا كسانت الشمخصيات أسهاء ، والصفات نعوتاً ، والاحداث أفعالاً ، فيمكننا أن نقدًم قصة بسيطة على النحو الآتى :

 $X - A + (XA) \text{ opt} X \rightarrow Xa \rightarrow XA$

حيث :

X = صبی

A = يحبّ ، أو يحبه شخص آخر.

a = البحث عن الحب ، أو التودد .

opt X = الصبى (X) يرغب في (opt)

= نفي الصفة: A _ هــو الافتقار للحب ، أو كـــون المرء غير محبوب .

وهكذا تقرأ هذه المتوالية أن صبياً يفتقر إلى الحب زائداً صبياً يدد أن يكون عبرواً تؤدي إلى صبي يبحث عن الحب ، وتؤدي هذه إلى صبي عبوب ، وتحدن نعرف أن هذه قصة لأنها متوالية من القضايا التي تنضمن المرضوع نفسه ، تكون فيها آخر القضايا تحويلاً للأولى . ويجب أن تكون النهاية التعيسة تكراراً بسيطاً للقضية الاولى : X - A . ويجب أن تكون النهاية التعيسة جداً إلى X - A . صبي يفتقر إلى الحب بعنف . وسواء أكمانت النهاية سعيدة أم تعيسة ، فإن ما يجعل من المتوالية قصة هو العودة إلى القضية الاقتاحية في النهاية . فالقصص تدو حرك التحويل الناجح أو الفاشل للصفات .

في تطبيق منهج تردوروف على القصص الحديثة ، فإن المشكلة الاولى غالباً ما تتحثل في فرز متوالية الافعال الاساسية ، للعثور على الشصة الاصلية . قصة (إيفيلين) اكثر بساطة من هذه الناحية ، غير القصحة في (يوم اللبلاب) ليس بالأمر السهل على هذا النحو . بل ان قصحة في (يوم اللبلاب) ليس بالأمر السهل على هذا النحو . بل ان القصحة في رم مشكلات من نوع آخر . فسلسلة الرموز التي تمثل نحو المصصة ليست سوى جانب من "قواعده ها. وإلجائب الآخر هو بالمسخصيات (اي ما يسميه بارت الشفرة الايمائية) إلى بعض السيات المحجمة التي تنشطها القصة ففسها . وهذا الاجمال أو الاختصار اللالي هو الجانب الحاسم جداً في العملية التأويلية على هذا المستوى من التحليل . وفي المارسة الفعلية التأويلية على هذا المستوى من التحليل . وفي المارسة الفعلية أخرى . ويتطلب المنهج هنا مهارة محرول متمكن ، وسوف يقابل أي نقص لمثل هذه المهارة بجحود .

وها هنا. صورة من قصة (ايفيلين) :

> x ایفیلین ۲ فرانك

A دباني
B اعزب
C سعيد ـ عترم ، امن
a الفرار من بيت الاهل
b القبول بالفرار
- نفى الصفة

ي not نفي الفعل

pred يتنبأ أو يتوقع

ipm

يمكن أن يُقرأ التعليق كها يأتي: ايفيلين دبلنية - وتعني حرفياً مقيمة في دبلن ، أمّا عجازاً فتعني الكثير . فهذه الصفة قائمة على متوالية القصص كلها ، وهي في الحقيقة ، ما تدور حوله القصص ، كما يشير إلى ذلك عنوان الكتاب . وتؤشر هذه القصمة ، مثل أغلب بقيمة القصص بقوة ساتٍ مثل العزلة ، والحرمان ، والكبت ، مقرونة بالعجز عن القيام بفعل لتغيير ظروف الحياة . ايفيلين بتول أيضاً . فالسدبليون يميلون إلى ان يكونوا متبتلين أو أزواجاً تعساء . وتؤشر صفة التبتل في العادة بوصفها صفة صلية ، موحية بالنقصان والخصاء والمدزلة . وتشير القضية الثالثة إلى أن ايفيلين تعيسة في حياتها . وهذا هيء أقبل وضوحاً ، لكن يمكن استنتاجه من استحابتها لمقترح فرانك ومن أوصاف أخرى في حياتها المنزلة . فعل

متضمن في الخطاب

القصة يبدأ باقتراح فرانك عليها الفرار معه ، وهذا ما يجعل ايفيلين
تتخيل ان وضعها سيتحسن ، ويستدل عليه بقلب العلامة في الصفات
عند القضية الخامسة . ويتحدد تنبؤها بالفرار نفسه في القضية السادسة
بالتغيرات التي تترقع حصولها في القضية الخامسة . كل هذا واضح
الماحيات التي تترقع حصولها في القضية الخامسة . كل هذا واضح
المبيت ، وتنتهي القصة بتضمين قـوي مفاده استمرار وضعها الاصلي،
دون ان يتغير شيء سوى ازدياد حدته بتضييع فرصتها في
السرحيل عن دبلن وتغيير حياتها . وهذه قصة بسيطة يمكن تشفيرها
السرحيل عن دبلن وتغيير حياتها . وهذه قصة بسيطة يمكن تشفيرها
بسهولة بوصفها نفياً لاحدى حكايات الجنيات الروسية عند فلادمير
بسروب . يأتي الأمير لإنقاذ الاميرة من زنزانة الوضد ، غير أنها تقرر
بالتالي ان الزنزانة أقل رعباً من فكرة الرحيل عنها ، فنعيد البطل إلى
وطنه خيائي البدين فالطبيعة تولد أحياناً أصالتها ومشروعيتها بقلب
الرومانس . لكن لنعد إلى عملية التدوين وما تكشف عنه .

إذا نظرنا إلى الصيخة النحوية هنا وجدنا أن ثلاث قضايا صفاتية تتؤلف «موقع» ايفيلين تتكرر بالحاح عند أو قرب خاتمة القص . وبرغم الله مذا التكرار اكشر تعقيداً من عجرد استمال صياغة ، فإن الشخصينات واضحة تماماً . يمكن أن نرى أيضاً أنّ الصفات تبقى بلا تغيير : أي أن المرقف الشقي في الأساس يظل حتى النهاية ، ويزداد حدة . وهذا في الحقيقة هو الفانون في (أهالي دبلن) . وتميل قواعد هذه القصص إلى التحسك بالظروف غير السارة - أي من السيىء الى الأسوء . قصص قليلة تكشف تغيراً من الأحسن إلى الأسوأ . وتكشف قصة واحدة فقط عن تحسن الموقف الافتتاحي وهي قصة واتكنف تقادم من تطفله على صديقه لاسييكا المعدود النبيلان) ، التي يستنفيد فيها لينهام المعدم من تطفله على صديقه

كورلي الذي حصل على عملة ذهبية من خادمة رداً على جمله الجنسي ، لكن وراء هذه النهاية «السعيدة» تتضح اكثر فأكثر صورة لينهام كممتطفل ناضج يقع في فخ وجوده المتدبلن ، فليس ظرفه بأحسن من ظرف إيفيلين .

المسألة الأساسية في هذا النقاش هي أن نظام التدوين الرمزي عند تردوروف يلزمنا بأن نركز على قضايا الصفة ، ويلزمنا بأن نستخرج ثيمة العمل . وحين يطلّق على مجموعة أعال لمولف واحد ، مثل قصص (أهالي دبلن) ، فإنه يصرف انتباهنا إلى سيات متكررة في التشفير النحوي والدلالي ، طارحاً مشكلات عن قضايا مثل لماذا تتعلق كثيرة من هذه القصص بالتبتل وبدائله المختلفة ، وفيراً عن الصفة النهائية ، أي كون المره "دبلنياً » . وهذا المنهج خام نسبياً ، لا يتفحص سوى سمتين إجماليتين من سيات النص وها الفعل والصفة غير أنّ عدم انتفاع المحلل والمعلسم به مسألة حقيقية .

أفضل جهاز نقدي إحكاماً ونسقية تم تطويره حتى الآن لدراسة النصوص القصصية هو ذلك الذي اقترحه هجيرار جينيت، في كتابه «الخطاب السردي»، وفي سياق نقاش واسع عن «بحث، بروست، يقدم جينيت منهجاً لتحليل النص القصصي استناداً إلى الزمن والمظهر والصوت، وبذلك يستعبر مصطلحاته من القواعد التقليدية للفعل والصوت، وبذلك يستعبر مصطلحاته من القواعد التقليدية للفعل معلى أساس أن كل قصص يمكن أن يُنظِّر اليه بوصفه «اتساعاً لفعل ما ». يهدأ جينيت بتمييز ثلاثة جوانب في النصوص القصصية لفعل ما النصوص عليها بوصفها قصصية وتوفر لنا أيضاً نقطة شروع

لدراستها. فكل نص قصصي يرد الينا بصورة خطاب سردي ، أي نص فعلي . ويخبرنا هذا الخطاب عن مجموعة من الاحداث القصصية التي يمكن فرزها عن النص نفسه . فكل نص ينقل لنا قصة ، توجد في موقع زمكاني مختلف عن النص نفسه ، وعن انتاجه أو قراءته . فضلاً عن ذلك ، فكل نص سردي ينقل لنا أيضاً ، ضمناً أو فضلاً عن ذلك ، فكل نص سردي ينقل لنا أيضاً ، ضمناً أو بالنسبة إلى كل من الاحداث المروية والمروي له أو الجمهور . وحين يتم فحص الموقف السردي لنص ما عن قرب ، فلن يتطابق الراوي والمروي له تطابقاً الراقص ما طن قرو، ولن تنفق أحوال القص ما الظروي له تطابقاً احوال القص ما الظروف الحقيقية لتأليف الكتاب وقراءته .

واضعاً نصب عينه هذه العناصر الثلاثة للقصص المكتوب (أي النص والقص والتصة) يبدأ جينيت دراسته للسرد بفحص أركان ما يسميه «الزمن» القصعي . ففي الترتيب الزماني للقصص يميز ثلاث مناطق رئيسة للبحث ، هي : الترتيب ، والديمومة ، والتردد . الترتيب Order هي تنظيم الأحداث المعبر عنه كعلاقة بين القصة والنص ، أي التقسيم الزماني للقصة في مقابل الطريقة التي ينظم بها الخطاب تقسيمه الزماني ويقدمه لنا بها . (وهذا قريب من تمييز الشكلاتين الروس بين القصة والحبكة) .

والديمومة Duratin هي العلاقة بين الاتساع الزماني للأحداث في القسصة ، والانتباء الذي يكرسه الخطاب لها . وهذه مسألة سرعة أو بطء يمكن التعبير عنها بتقسيمها إلى ساعات وأيام وسنوات في زمن القصمة ، وكلمات وصفحات في النص المطبوع ، ويتضمن الجانب

الزماني الثالث في النص القصصي ، الذي هو التردد Prequency الطرق التي يمكن بها تكرار الاحداث مسواء في القصة نفسها (إذا حدث المشيء الواحد أكثر من مرة) أو في الخطاب (إذا وصف الحدث السواحد أكثر من مرة) .

في داخل هـذه الجوانب الرئيسسية الثـلالة للزمن يضع جينيت تميزات أخرى لن يحضر منها هنا سوى بعضها ، لأنها كلها ليست بذات دلالة لدراسة «ايفيلين» .

ترتيب تقديم الاحداث في (ايفيلين) هو في الوقت نفسه بسيط ومعقد . فالزمن الحاضر للسرد هو المساء المقترح لرحيل ايفيلين عن دبلن . ويقدم جويس هذه الأحداث في مشهدين : يبدأ الأول في الصفحة الأولى من النص بظلمة تطبق حين تجلس ايفلين إلى نافذتها ، ويتهي حين تنهض ، قبل آخر صفحة . ويبدأ المشهد الثاني بعد نقاط الحذف في الصفحة نفسها . والزمن هو الليلة نفسها (برغم أننا يجب ان نستنج ذلك) ويستم المشهد حتى نهاية القصة . وفي داخل مخطط التقسيم الزماني الحارجي البسيط هذا ، تنتقل القصة في تعقيد غير اعتيادي للتنظيم الزمني . وإذا اكتفينا ، مؤقتاً بالفراصل الزمنية الجاهزة سلفاً ، فيمكننا تمييز حركة الزمن في القصة بثيء شبيه بها يلي ، وقد اعطينا هذه الفواصل الزمنية الأرقام من (١ ـ ١٠) :

أ_ الحاضر (البداية ، إلى المقطع الثاني) ٥ .

ب _ الطفولة (منتصف المقطع الثاني) ١ .

ج الحاضر (نهاية المقطع الثاني ، وبداية الثالث) ٥ .

- د ـ (قطعة معقدة سنعود إلى تفحصها عن قرب فيها بعد) .
 - هـــ الماضي القريب (الانسة غافان والمخازن) ٤ .
 - و ـ المستقبل (بيتها الجديد)٦ .
 - ز ـ الماضي القريب (مساء السبت ، الخ) ٤ .
 - حـ ـ المستقبل (كانت على وشك) ٦ .
 - ط ـ الماضى القريب (علاقة ايفيلين بفرانك) ٤ .
 - ي ـ الماضي البعيد (تاريخ فرانك) ٢ .
 - ك ـ الحاضر (عمق الماضي) ٥ .
 - ل ـ الماضي البعيد (مرض ام ايفيلين وموتها) ٣ .
 - م ــ الحاضر مختلطاً بالمستقبل (نهاية القطعة الاولى)٥/٠ .
 - ن ــ ثغرة في الحاضر ٥ .
- س ـ الحاضر (المشهد الثاني كاملاً يتخلله شيء من المستقبل)٥ .

حتى لو تجاهلنا التحولات الزمانية الصغرى ، فإننا يمكن أن نميز خمسة عشر مقطعاً متميزاً تمتد على طول ست حقب منفصلة من حياة ايفيلين، بدءاً من طفولتها حتى مستقبلها الممكن مع فرانك . ولكن بسبب الطريقة التي عالج بها جويس المنظور في هذه القصة ، فقد انخرطت كل هذه الازمة في داخل الزمن الخاضر للمشهدين . فهي كلها تُقدَّم لنا بوصفها جوانب من تفكير ايفيلين في الزمن الخاضر اللدي هو قريب جداً من زمن «المضارع» ، حتى لو كنان مروياً في ماضٍ تقليدي . حتى الشغرة تمثل مساراً حاضراً ودرامياً للزمن . وما دام جينيت يناقش المنظور بوصفه جانباً من «الطبع» ، فإننا سنعود له لاحقاً فاحصين عن قرب اكثر بعض جرانب الزمن التي اطرّحناها .

الوحدة الزمنية الرابعة التي لاحظناها أعلاه معقدة جداً لدرجة انني أحجمتُ عن تحديد موقعها في الزمن . والآن دعونا ننظر اليها عن قرب أكشر . لقد اعادنا المقطع الثالث إلى الزمن الحاضر بكلمتي «الآن ، وابيت ، حين كمانت ايفيلين تنظر حوالي غرفتها التي تزداد ظلاماً . ولتفحص الآن الحركة الزمانية في عدد من الجمل هنا :

نظرت (الحاضر) حوالي الغرفة ، وهي تعاين (الحاضر) كل اشيائها الاليفة ، التي كانت تنفض عنها الغبار (ماضي ، تكراري) مرة كل اسبوع عدة سنوات ، وكانت تتساءل (ماضي ، تكراري) من اي مكان في الأرض جاء كل هذا الغبار . ربّما لن ترى مرة أخرى (مستقبل ، شرطي ، منفي) هذه الأليفة التي لم تحلم قط (ماضي ، منفي ، تابع للمستقبل) بالانفصال عنها (مستقبل ، في داخسل الماضي المنفي ، في داخسل المستقبل) .

لدينا هنا تذبذب سريع بين الماضي منظوراً البه كتكرار ، كجولة البفة في الاحداث المتكررة ، عانماً ولكن مريحاً ، ومستقبل يُدرُك على نحو معتم ، كغياب لما يكتفها من أشياء اليفة . المستقبل بوصفه غيابياً (لن ترى مرة أخرى) مشروع مرعب . ولانما تحاول أن «تزن

كلّ جانب في القضية ، فإنّ افكار ايفيلين تواصل انتقالها من الماضي إلى المستقبل ، لكن المستقبل بالنسبة إليها سلبي في أحسن احواله : «أبداً» ، وشرطى في أسوأ أحسواله : «سوف تتزوج . . . وسوف يعاملها الناس باحترام حينتذ لن تعامل كما عوملت امها من قبل). ويؤدي بها المستـقـبل بالضرورة إلى الماضي . وهــي لا تستطيع ان تراه إلاّ على نحو معتم وسلبي ومشروط . ليست له عندها حقيقة ، باكشر من الحقيقة التي لبوينس ايرس كمكان على ملبورن ، على حدّ تعبير أبيها . وحين تبدأ بالتفكير بنفسها زوجـــة تنتهي بالرغــــم منها بالتفكير بأمها . ومهذا الصدد يجب أن ننتبه إلى ان مستقبلها ، إذا ما بقيت في البيت ، موضوع يراوغها أكثر بكثير من مستقبلها في بوينس ايرس ، وهي «تزن كل جانب في القضية» . نحن نعرف ان لديها وجيباً ، وإن اباها (فيها بعد) قد بدأ بتهديدها بالعنف الجسدي . ونستطيع ان نستنتج أنَّ أمها كانت قــد تعرضت لهذا العنف في الماضي وتقـرّ ايفـيلين كثيراً بهذه الفكرة ، شعورياً ، حين تفكر بأنها قد تُعاملُ كما لم تُعاملُ أمها من قبل ، ثم تنتقل في الجملة التالية إلى التفكير بعنف أبيها . ففي حلم يقظة ايفيلين ، الكثير مما لم تعبر عنه صراحة بالنسبة إلى كلّ من الماضي والمستقبل .

لقد انسقتُ في تطوير هذه التأسلات من أفكارنا عن الزمن إلى قضايا الصوت والمنظور . وكما يشير جينيت ، فإن هذا شيء لا مفر منه في التحليل ، ما دمنا نقسم ، اعتباطاً ، على سبيل النقاش ، ما لا ينقسم ، لأننا لا نستطيع قول كلّ شيء عن النص دفعة واحدة ، غير أن هذا التحليل سينصرف بنا إلى شوون القصة لو انسقنا معه . والنومن ، كما نرى الآن ، ليس مجرد سسمة من سات بناء هذا النص

السردي ، بل هو أهم عنصر في وضع ايفيلين . (كان وقتها يجري) كما يقول الراوي ، وهي تعرف ذلك . انها تواجه لحظة اختيار مرعب بين مستقبل لا تستطيع ان تراه ، ومستقبل لن تطبقه . ويتميز البشر عن سواهم من الحيوانات بقدوتهم على تناول المستقبل كمشروع ، والوصول اليه من خلال اللغة والروية . لكنّ ايفيلين منشلة إلى فنخ الملافي _ بوعدها لأمها المبتة ، بمهارسة طقوس كنيستها _ إلى درجة انها لا تخشى المستقبل وحسب ، بل تتراجع عن وعي الملفي بكل معنى الكلمة : (حركت شفتيها في صلاة صامتة عمومة) فقد فقدت أخيراً هبة الكلام ، وكل قدوة على الادراك والاتصال . فتتحول «سلبية ، مثل حيوان لا حول له ولا قوة) .

بالانتقال من الترتيب الزمني للنص إلى ديمومته ، يميز جينيت أربع سرعات أساسية في القص :

١ _ الثغرة _ سريعة بلا حدود

٢ _ الخلاصة _ سريعة نسبياً .

٣ ـ المشهد _ بطيء نسبياً .

٤ ـ الوقفة الوصفية .. درجة الصفر للتقدم

ويشير إلى ان الايقاع الروائي الاساسي هو تعاقب بين الحلاصات غير الدرامية التي تؤدي وظيفة الربط، وبين المشاهد الدرامية التي تحدث فيهما الافعال الفاصلة . ولدينا في (إيفيلين) كل هذه الأثواع

الأربعة مـن الديمومة: فهناك تغـرة بين المشهدين في السرد، وخلاصة الحياة الماضية لإيفيلين وفرانك ، والمشهد الدرامي على رصيف الميناء ، بل حتى بعض الوصف ، وإن يكن قليلاً إلى درجة انه لا يخلق اية وقيفة حقيقية في القصة . لكننا بحاجة لمعرفة بعض الجوانب الخاصة باستعال جويس لهذه التقنيات. فهو ، قبل كل شيء ، يخلط هذه الاشياء بحيث يتم تقديم الوصف والتلخيص كجوانب من تفكر ايفيلين ، ومن هنا تعمل كدراما أو مشهد . ولا تشكل المقاطع السردية المكتبوبة في الزمن الحاضر مشهد ديمومة واسعة يحتل فيها زمن قصير نسبياً في القصة جزءاً طويـالاً مـن النص. . ويعطينا المشــهــد الأول ، بكـــل تذبذبه الزمني ، احــــــاســـأ بالحــاضر الذي يمر ببطء شديد . ثم يؤكد المشهد الثاني ، بعد الثغرة ، ببسط الزمن اكشر ، على مرور الثوان ، حين تجلب عملية رحيل السفينة العنيدة (الزمن والمد لا ينتظران أحداً) المستقبل والحاضر إلى نقطة مطابقة ، بينها ايفيلين التي لم تعد قادرة على موازنة الماضي بالمستقبل ، يتم اخراجها من نطاق الزمن الانساني تماماً إلى حاضر متجمد في وجـود حيواني .

توفر معالجة جينيت للطبع القصصي طريقة ذات ذائدة في تحليل قصة جويس أيضاً . اذ يقسم جينيت الطبع إلى جانين : المساقة والمنظور . المساقة السردية هي وظيفة حجم ودقة التفاصيل التي يقدمها النص . فكلما زادت التفاصيل ، اقتربنا من الوصف المشهدي . وقد تقدم بعض التفاصيل على نحو مجاني ، وبلا مسوّع ، وكأن المراد منها ان تعطي «اثر الواقع» لشيء سُعِي فقط ، لأنه «هناك المراد منها ان تعطي «اثر الواقع» لشيء سُعِي فقط ، لأنه «هناك

واقعياً ، في (إيفيلين) تبدو فقرات مثل «رائحة الكريتون المغبرا أو «المصورة الملونة للوحود التي أبرمت لمارضريت مساري الأكاكيو المباركة ، تعمل بهذه الطريقة « المجانية » ، كمجرد كسر مسن « الحياة» . ولكن هذه الكسر المعلوماتية ، مسن المحتمل ان تحمل بين يدي جويس بشكل خاص ، معاني بأكثر مسن شفرة . وبهذا الصدد لا بد من إكال مناجع جينيت بمنهج رولان بارت ، كما ساعرضه مفصلاً فيا يأن :

في نقاشه للمسافة والمنظور يتأمل جينيت الحرار النقدي عن المرض Showing في مقابل القص العجازة المحداثوي المحرض ، الذي يرى فيها تفضيلاً للمشهد على الخلاصة ، مع تغييب ملازم لدور الراوي . وجويس ، كما هو واضح ، خير مثال على هذا المبل ، على الاقل في (إيفيلين) ، حيث يتسع المشهد ليتضمن المبل ، على الاقل في (إيفيلين) ، حيث يتسع المشهد ليتضمن المخلاصة كلها وحيث يجب ان نيارس براعة فائقة للكشف عن قناع الشخصية السردية التي تختفي وراء صوت ايفيلين ومنظورها . ويصر والصوت في الدراسة النقدية . فقد لا تكون العينان اللتان نرى بها ، وبالمسوت الذي نسمعه للشخص نفسه في السرد بالضرورة ، وان يكن يبد في (إيفيلين) اختلاف صغير ذو دلالة . المنظورات المختلفة التي يتبناها القصص قضايا بؤرة . وقد يتم توضيح بعض جوانب يتبناها القصصة فصايا بؤرة . وقد يتم توضيح بعض جوانب أحداث في أية قصة بوساطة البؤرة السردية ، بينا يتم اخفاء جوانب أخرى أو التعتيم عليها ، على نحو مؤقت أو على نحو دائم .

للشخصية ، وكم من الشخصيات ستكون عرضة للمعاينة . الداخسلية : يقمول : «انَّ نوع البؤرة ليس بالأمر الثابت بالضرورة في العمل كله ، بل بالنسبة إلى مقطع محدد قد يكون وجيزاً ، . ويطوّر جمهازاً اصطلاحياً لعدد من أنواع المنظور _ فهناك الداخلي والخارجي والشابت والمتحول والمتعدد والخالي من البؤرة unfocused - غير أنّ هـــذه المصطلحات ، مثل نظائرها في النقاش الأمريكي لوجهة النظر القصصية ، قد لا تكون لها قيمة تحليلية كافية لتسويغ تصنيفها المعقد . فالمتغيرات في البؤرة السردية التي تؤثر حقاً قد تعمل على مســـتــوى تأخذ فيه الحساسية والحدس اللغويان بنظر الاعتبار شيئاً أكــــُــر بكثير من مجرد الجــهـــاز الاصطلاحي نفسه . وحتى هنا ، فضلاً عن ذلك ، فإن جينيت يعطينا دلائل نافعة ، فهو يشير إلى ميل القصص إلى استخدام استراتيجيات يسميها الادماج Paralipse وتجاهل العارف Paralepse ، اى اخفاء بعض المعلومات عن القارىء ، كان يجب _ استناداً إلى البـورة الغـالبـة _ ان يتلقـاها ، وتقـديم مـعلومـات للقارىء كان يجب على مستوى التبشر الغالب ان يجعل من المتعذر الحصول عليها . جويس ـ فيها يبدو لي ـ كاتب يعتمد تجاهل العارف إلى حمد كبير في (إيفيلين) وفي أعمال اخرى أيضاً. وهو يختار ، في هذه القصة ما يسميه جينيت بالبؤرة الداخلية الثابتة ، أي ان كل الافكار تمرُّ بالمصفى الذهني لايفيلين نفسها ، وتقدم في لغة تشبه إلى حـد كبير لغتها الخاصة نحواً واداء (برغم انّ هذه ، من هذه الناحية الفنية ، قبضية صوت اكثر مما هي قضية منظور ، أو بالأحرى ، أن لغت «ها» قبضية منظور ، أمَّا لغت « عه ، أي الراوي ، فقضية صوت) . وفي اختيار ايفيلين بؤرة انتقى جويس - كها في قصص أخرى كثيرة ـ عقلاً مركزياً ليس بالذكي جداً . وهنا يختلف كثيراً عن بروست وهنري جيمس ، اللذين كانا يفضلان عقلاً كعقليها في مركز عملهـ . (هناك بعض الاستشاءات ، كها في (ها كانت تعرفه ميزي) ، ولكن يمكن القول انه حتى ميزي هي عقل جيمس ضمناً ، وهي مغلفة بالتأكيد بصوت جيمسي غني) . لكن جويس فضل ، في قصص (أهالي دبلن) منظوراً داخلياً ثابتاً في ذهن ما ، هو غير مأخوذ عن معرفة محددة باحداث القصة ، بل محدود بصورة مطلقة بالتربية والذكاء .

تعطي هذه الاذهان المحدودة بأوضاعها المؤلة ، القصص نكهتها الساخرة والطبيعية أكثر من اي شيء آخر . وقد طرح هذا المنهج على جويس مشكلة جمالية ، إذ ابتهج بحل معضلة تجاهل العارف ، أو بأنْ ينقل إلى القارىء معلومات أكثر مما تستدعيه الشفرة بمنظوره الذي يجب ان ينقل .

بلاغياً ، متى نواجه الادماج أو تجاهل العارف نكن في حضرة السخرية . وقد لاحظنا في حالة ايفيلين كيف تتجاوز بعض الالاكار عن مستقبلها في دبلن ، والطريقة التي تربط بها ، اقترانياً ، الافكار عن وحشية ابيها وخبل امها ومزها ، دون أن تعترف بالربط المنطقي بينها . وفي هذه الامثلة يقردنا جويس إلى صياغة استنتاجات تساعدنا في «بناء ، القصة التي نقرؤها . وبغعل من افعال الاستنتاج ، نكمل بعض اوضاع ليفيلين ، ونكون في الوقت نفسه قادرين على استنتاج أتر مفاده انها تتخلص من هذا الذي استنتجناه . ويأخذ هذا جويس أنجاه ما يسسميه رولان بارت بالنص «الكتابي» ، أو القصص

الحداثوي الذي يلزم القارىء بالمشاركة في خلق أحداثه ومعانيه . ولكنني أود القول انه يتوقف فجأة عن منحنا الحرية في بناء المعاني التي نتوخاها . فـاسـتنتاجـاتنا موجهة ، بلا إقحام ، ولكن بثبات ، في الطرق التي كنا نبحثها ، وسنستمر في بحثها .

ها ان النقاش يأت ذنا إلى ما وراء نطاق منهج جينت في التحليل القصصي ، ولكن لسبب وجيه جداً فمعالجته للصوت القصصي ، التي يوضحها فيا يخص بروست ، ليست بذات عون كبير حين نطبقها على جويس ، برغم ان جويس واحد من اكشر الكتاب ارتفاع صوت . وهذا لأن جويس يتأمل تحت عنوان الصوت ، القضايا التي تنطوي على العلاقة بين الرواة الذين يمكن تمييزهم ، وبين الحكايات التي يسروونها فقط . وهسلذا النوع مسن تأثير الكسلام الداخلي عند جويس ، الذي يسروي فيه بصوت شخصية معينة ، في حين برى الشخصية . بوصفها شخصاً ثالشاً ، يحدد نفسه بقول ما تدركه غير مرثي _ ولم يأخذ جييت هذا الاحتبال بنظر الاعتبار بها يكفي ، غير مرثي _ ولم يأخذ جينيت هذا الاحتبال بنظر الاعتبار بها يكفي ، وبالانه ولله على جينيت كثيراً من إعطائنا ما نحتاج اليه لاكبال تحليل نص مثل (ايفيلين) .

 كما يسميها بحسب الطرق التي تولّد بها المعاني في خمسة نظم دالة أو شفرات ، وشفراته الخمس هي كما يلي :

١ ـ شفرة الفراسة ، أو شفرة الافعال التي يدعوها «أول غلاف للنص القراشي» ، والتي يعني بها ، بين أشبياء أخرى ، أن النصوص جميعاً سردية . وفي حين يبحث نقاد أكثر سلفية مثل أرسطو أو تدودوروف عن الأفعال الرئيسية أو الحبكات ، يرى بارت (نظرياً) أنّ كل الافعال عكنة التشفير ، ابتداء من العملية المبتذلة في فتح الباب ، وانتهاء بمغامرة رومانسية . ويطبق (عملياً) بعض مبادىء الانتقائية ، فنحن نتعرف على الأفعال ، لأننا نتمكن من تسميتها ، وفي أغلب القصص (أو النصوص القرائية عند بارت) نتوقع أن تكتمل الافعال التي بدأت ، ومكذا يصير أول فعلي أول غلاف لمثل هذا النص . (يجاول نظام التدوين الرمزي عند تردوروف أن يعزل هذا الغلاف الاول للدراسة) .

٢ ـ الشفرة التأويلية ، أو شفرة الألغاز التي تعبث برغبة القارىء في الوصول إلى «الحقيقة» لكي يجيب عن الاسئلة التي يغيرها النص ، وفي فحصه «سارازين» يسمّي بارت عشرة أوجه للتشفير التأويلي من النساؤل الاولي أو إضفاء ثيمة على موضوع سيتحول إلى لفتر ، حتى الانكشاف النهائي وفك مغالق ما كان حبيساً . ومثل شفرة الافعال ، فإن شفرة الالغاز عنصر بناء أساسي للسرد التقليدي . وفيها بين طرح اللغز وحلّه في السرد ، يضع بارت ثهاني طرق غتلفة للاحتفاظ باللغنز حياً دون الكشف عسن حله ، بها في ذلك المراوضات ، والاحابيل ، والاجوبة الناقصة ،

إلى غير ذلك . وتهسمن الشفرة التأويلية ، في بعض انواع القصص ، مثل القصص البوليسية ، على الخطاب بكامله ، وهي تشترك مع شفرة الافعال في التعليق السردي لرغبة القارىء في إكبال النص ، والانتهاء منه .

- ٣- الشفرات الثقافية ، وهي كثيرة . وتشكل إحالات النص لاشياء «معروفة ملفاً وقد شفرتها الثقافة . ويرى بارت أن الراقعية التقليدية ينبغي أن تعرف باحالتها إلى ما هو معروف سلفاً . معجم فلوبير في الافكار المقبرلة هو انجيل الراقعية . وتشكل البديهيات والامشال في ثقافة أو ما تحت ثقافة مسا شكائم مشفرة أصلاً يمكن أن يستند اليهسا السروائيون . وعمل بلزاك مشفر بهسذه الطريقة إلى حد كبير .
- الشفرات الايجائية . تحت هذه العنوان لا نجد شفرة وإحدة ، بل شفرات كثيرة ، ففي القراءة يضفي القارىء الثيات على النص . ويلاحظ ان بعض ايجاءات الكليات والعبارات في النص يمكن ان تُشَمَّم إلى ايجاءات مشابهة للكليات وعبارات أخرى . فيا أن نتعرف على «نوى مشتركة» للإيجاءات حتى نضفي على النص ثيمة . وما ان تتعلق عناقيد الإيجاء باسم علم معين حتى نتعرف على شخصية ذات صفات معينة . (من الجدير بالذكر أن بارت يعد دلالة المطابقة آخر وأقرى دلالات الإيجاء) .
- الحقل السرمزي ، هذا هو اكثر اركان التشفير القصصي «بنيوية»
 أو بعبارة أدق ، أكثرها ما بعد بنيرية في تقديم بارت . ويعتمد

على فكرة أنّ المعنى يأتي من النضاد أو التايز الثنائي الأوتي ، سواء كان على مسترى تحول الأصوات إلى فونيات في انتاج الكلام ، أو مسترى الثقابل النفيي - الجنبي ، الذي يتعلم من خلاله الطفل انّ أمه وأباه يختلفان عن بمضهها ، وانّ هذا الاختلاف هو الذي يجعل الطفل متباثلاً مع أحدهما وختلفاً عن الاختلاف هو الذي يجعل الطفل متباثلاً مع أحدهما وختلفاً عن الاختلاف قوى أو قيم متقابلة يمكن تشفيرها المطورياً . وفي البدائي إلى قوى أو قيم متقابلة يمكن تشفيرها المطورياً . وفي النص اللغوي يمكن تشفير هذا النوع من التضاد الرمزي بمجازات بلاغية مثل الطباق ، الذي هو بجاز أثير في نظام بارت

وما دام المكان والزمان غير مترفرين لجولة بارتية بطيئة في الجمل السردية في «ايفيلين» فسوف اقلب إجراءه واكتنفي بوضع بعض العناصر من كل شفرة كها هي في نص جويس .

١ ـ شفرة الأفعال (الفراسية) :

في «ايفيلين» تمتد هذه الافعال من الفعل الاعتبادي نسبياً ـ (جلست) الذي لا يكتمل إلا بعد أربع صفحات بـ (نهضت) حتى الفعل النهائي بمغادرتها دبلن بحثاً عن الجيد الذي لا يحدث بالطبع . فهذه قصة شلل ، هو شفرة ايحائية أساسية في جميع قصص (أهالي دبلن) . وعما لا يخلو من دلالة أننا لا نرى ايفيلين تخطر خطوة واحسدة . حتى في ذروة المشهد الأخير توصف أفعاضا بأنها هوففت . . تشبثت . . . وضعت وجهها) . وتضفي هذه الصلابة

المتزايدة على الشفرة الايحائية ثيمة الشلل .

٢ . شفرة الالغاز (التأويلية) :

لا يعتمد جويس كثيراً على هذه الشفرة ، وقبل كل شيء فهو لا يشعر بحاجة إكياها ، فنحن نبدأ ببعض القضايا عن من هي إيفيلين ، ولاذا هي متعبة وما أشبه ، ولكن ليس في هذا سر . وفرانك بالطبع هو اللغز . وغيرنا الخطاب شبيتاً عنه ، لكنه لا يعرض علينا سوى افكار إيفيلين عن طراز حياة فرانك . وهنالك أيضاً بعض الغموض حرل أم ايفيلين ، وسبب موتها ، والعبارة الغامضة التي تفوهت بها، والي لن يفك أحد مغاليقها . غير أن الخطاب لا يكمل أو " يحل ، هداه الاسرار . ومشل الراهب الذي ذهب إلى ملبورن، تقترح عالماً غير مستغلق تماماً ، فيها وراء الواقعية المريحة في الخطاب البلزاكي . غير مستغلق تماماً ، فيها وراء الواقعية المريحة في الخطاب البلزاكي . ويجبرنا اللغنز الأخير ، أي رفض إيفيلين الرحيل على العدودة إلى النص ، وأن نخرج إلى بقية قصص (أهاني دبلن) للعثور على حلول لن يكون لها ضهان الحقيقة الأكيدة .

٣ ـ الشفرات الثقافية :

التشفير الثقافي في هذه الحكاية ليس بقرة أي صوت سردي، أو الخطاب نفسه ، بقدر ما هو في أذهان الشخصيات ، يرى أبو ايفيلين فرانك في ضروء شفرة حكمة ابرية كلبية : «أنني أعرف أخلاق هؤلاء البحارة الشباب» .

وتـــراه ايفــيلين مــشــفــراً بقــصص رومانسي : «كان فرانك لطيفاً جــداً ، وعطوفاً ، وطبباً » . ويفند الخطاب كلتا النظرتين . انه يتجنب الاشارة إلى شفرات دبلن الشقافية التي تهيمن على حياة الشخصيات ، وأقوى هذه الشفرات شفرة الكاثوليكية الإيرلندية التي تصنف فعل ايفيلين في عداد الخطايا .

٤ . الشفرات الايحانية

الشفرة الايحائية المهيمنة هي شفرة الشلل ، التي هي أهم عنصر في شخصية ايفيلين ، كما في العالم من حولها . ويشار اليها بسكونية ايفيلين على طول القصة . بل انها تظهر في بنية الجمل الرتيبة المملة _ فاعل _ فعل _ خبر ، مراراً وتكراراً . وتدلّ عليها تفاصيل صغيرة مثل الوعود التي ابرمت لمارغريت ماري الأكاكيو المباركة ، التي كانت مشلولة عن أي فعل حتى ، نذرت أن تهدى نفسها للحياة الدينية . وتقدم الطريقة التي علَّقت بها حياة هذه السيَّدة المبجلة على حياة ايفيلين مستوى آخر من الايحاء ، هو المستوى الساخر . ومن خلال الجمع الساخر بين الاشارات يقودنا الخطاب ، عن طريق تجاهل العارف ، إلى تكوين وجهة نظر في موقع ايفيلين ، خارج متناول ادراكها . فهي ترى نفسها ذات عزيمة وتصميم . لكنّ الخطاب يشير ، على نحو ساخر ، أنها لا خيار لها . فالاوصاف التي أحاطت بها أوصاف «دبلنية) في شفرة جويس ، والدبلني لا يستطيع اتخاذ قرار ، ولا يتمكن من الهرب . وكما عبر (جاك القدري) بطل ديدرو ، فكل شيء مكتوب في الأعلى ـ وهذا ما نجده في نص جـويس.

٥ ـ الشفرة الرمزية

التضاد الرئيسي عند جويس في (أهالي دبلن) ليس الذكر في مـقـابل الانثى ، بل الفـاعل جنسياً في مقابل العاطل جنسياً ، ويعبُّـر عنهما في العادة كمتبتل في مقابل خليع ، وهو تضاد لا تربط بين طرفيه كلمة رابطة . والأموات فقط هم أهل الخصب والفحولة في أرض يباب جويس . في «ايفيلين) يوضع البحار فرانك في تضاد مع الاب بوصف نداً لإيفيلين التي شغلت الفراغ الــذي تركته أمهـــا في البيت. وفي هذا التضاد الرمزي يقترن فرانك بالماء ، والحرية ، والمجهول، والمستقبل ، والفحولة الجنسية . منزل الاب يعلوه الغبار ، وايفيلين جارية فيه ، لكنه معسروف ، ومتجذر فسى الماضي ، وغير ذى خصوبة . وكما ان أباها عبد / زوجة ، ستكون ايفيلين عقيهً ، جدباء ، عزباء ، واهبة من نوع ما ، واحدة من أهالي ديلسن . ويظهر هذا التضاد الرمزي بقوة اكثر من صراع دلالأت الايحاء في جملة واحدة في المشهد الأخير حين ترى ايفيلين شبح الباخرة الأسود جاثيةً قرب الميناء وهذا الشبح الأسود ، عبارة وصفية بريثة توحى أيضاً بالقوة المدنسة للفعل الذي تفكر فيه ايفيلين هنا . انّ ركوب تلك الباخرة ، ومغادرة البر ، واقتحام البحر يعني مغادرة ما هو معروف وآمن ومشـفـر سلفاً ، يعنى الاستهزاء بتعاليم الكنيسة ، وارتكاب الخطيئة ، وتتقابل العدراء الراهبة ، العزباء بأمان في داخل نظام التشفير الثقافي ، مع المرأة النجسة التي يغلي في جوفها الشبح الأسود على نحو كافر . لكن انظر عن قرب اكثر ، ففي تلك العبارة الوصفية المسالمة «جاثية في "Lyingin" » ايحاء دلالي آخر . فالفعل Lie in (تلزم المرأة فمراشمها عند الولادة) يعنى انجاب طفل ،

يعني العطاء وتجاوز حالة العزوبية ، وليس أداء دور الأم أمام الأب ،
بل الحسلول محلها كليها ، واطراحها إلى الماضي . انه قبول بالحياة
وتحسس مخاطر الموت . وتنشط هذه الابحاءات المستوى الرمزي للنص
بإردافها الطباقات والمقابلات . وفي ذلك المجاز غير الاعتيادي :
"تلاطمت كل بحار العالم في قلبها ، يوجي الخطاب ان قلبها محاط
بالسائل الامنيوسي (الذي يحيط بالجنين في الرحم - المترجم) قابلاً لأن
يزخر بالحياة ومفعاً بخشية الغرق في الحياة نفسها أيضاً ، وقد مقط
من القرار في أحابيل شخص لا تسمح لنفسها بالتعرف عليسه
أبسلداً .

آخر نظرة لنا على ايفيلين هي أنها خلوق يعاني حالة حرمان رماني . وإذا كانت الشقرة الرمزية متجذرة في عمليات التعرف والبناء الأساسية ، فإن مدلول هذه الشفرة في نهاية «ايفيلين» ، مخلوق ضيع عملياته الأساسية ، ليس فقط على مسترى الكلام واللغة ، بل حتى على مستوى الوظائف السيميائية الاكشر اهمية في ملامح الرجه وتعبيراته : «ادارت له وجمهها الابيض الشاحب ، سلبية ، مثل حيوان لا حول ولا قوة ، ولم يكن في عينها علامة حب أو وداع أو حتى معرفة ، وكيفها أولنا القصة ، فإن ما قصد لنا أن نفعله بالتأكيد هو أن نظر بشفقة وخوف إلى وضع هذه الفتاة الشابة ، في حتيها الالفرادي المطلق ، غير قادرة على إعطاء « علامة) .

إيمنيلين

قصة : جيمس جـويس

جلست إلى جوار النافلة تتأمل المساء يجتاح الشارع . وقد اتكأت برأسها على ستائر النافلة ، وأفعمت أنفها رائحة قباش الكريتون المغبر . لقد كانت متعبة .

عبر بعض المارة ، واجتاز الشارع نزيل آخر بيت فيه . كانت تسمع وقع خطاه تتردد على البلاط الكونكريتي ثم تغوص في حصى الطريق المؤدي إلى المنازل الحمر الجديدة . يوماً ما كان هنا ميدان مع بعروا أن يلعبوا فيه كل مساء مع بقية أطفال الحي . ثم جاء رجل من بلفاست اشترى الميدان وبنى فيه هذه المنازل - ليس كمثل منازلم من بلفاست اشترى الميدان من القرميد اللامع بسقوف براقة . كان الصغير الشاع ق واكورات المعابية على واخواتها . أما أرنست فلم يكن ليلعب ، وهالباً ما كان أبوها يطارهم في الميدان بعصاه الغليظة ، واخواتها . أما أرنست فلم يكن ليلعب معهم ، لأنه كبر على اللعب ، وغالباً ما كان أبوها يطارهم في الميدان بعصاه الغليظة ، حين يرى إباها قادماً . ومع ذلك فقد كان يبدو أنهم أكثر معادة حينذ ، عبد على وصادوة على ذلك كانت أمها على قيد الحياة . لقد مضى على ذلك وصلاوة على ذلك كانت أمها على قيد الحياة . لقد مضى على ذلك وضرة طويال . وقد كرب وحارة حينذ ، وصادوة على ذلك حارة الحياة . لقد مضى على ذلك ورم طويال . وقد كرب وقد كرب وحر اخوتها واخواتها . وصانت امها . كما

مات "تيزي دن" أيضاً ، وعاد آل ووتر إلى انكلترا . كل شيء يشغير . وها هي الأخرى سوف ترحل وتترك بيتها كالآخرين .

بيتها ! . . دارت بعينها في الغرقة ، وهي تعاين اشياءها الأليفة التي ظلت تنفض الغبار عنها كل اسبوع سنواتٍ عديدة ، متسائلة من اي مكان في الأرض جاء كل هذا الغبار . ربيا لن ترى مرة أخبرى الأشياء الأليفة التي لم تكن تحلم بالانفصال عنها . ومع ذلك ، وبرغم هذه السنين الطوال ، فإنها لم تعرف اسم القسيس الذي اصفرت صورته المعلقة على الجدار فوق آلة الموسيقى العاطلة بجانب الصورة الملابة للوعود التي أبرمت لمارغريت ماري الأكوكيو المباركة . كان أحد اصدقاء أبيها في المدرسة . وكلًا عرض والدها هذه الصورة على زائر ، كان يعلق كابرة :

ـ انـــه الآن فــي ملبورن .

لقد قبلت بالرحيل _ ومغادرة البيت . فهل كان قرارها حكياً ؟ حاولت ان توازن بين جانبي المسألة. لديها في بيتها مأوى وطعام على أية حال ، ولديها اولئك الذين كانوا إلى جانبها طيلة حياتها ، بالطبع كان عليها ان تضنى تعباً في المنزل وفي العمل معاً .

ماذا سيقولون عنها في «المخازن» حينا يكتشفون انها هربت مع رجل ؟ سيقولون همقاء ، ربها ، وسيمتلء مكانها بالإعلانات . ستبتهج الاسة غالان ، التي كانت دائهاً حادة معها خاصة حين تكون على مسمع من الآخرين .

_ آنسة هل ، ألا ترين هاتيك السيدات في انتظارك ؟

ـ آنسة هل ، كوني أكثر حيوية .

لن تذرف الدمع مدراراً لفراق عملها في المخازن .

ففي بيتها الجديد ، في بلاد مجهولة قصية لن تكون على هذا النحو . سوف تتزوج نعم تتزوج ، ايفيلين ، وسوف يعاملها الناس باحترام حينتذ . لن تعامل كما عوملت أمها من قبل . وحتى الآن ، وبرغم انها تجاوزت التاسعة عشرة ، فإنها تخشى أحياناً من عنف أبيها . كانت تعرف انّ ذلك هو سبب وجيب قلبها . وحين كبروا لم يكن يستميلها ، كها كان يستميل هاري وأرنست ، فقط لانها فتاة . والان فقد بدأ يهددها ويتوعدها بأنه لا يتركمها لولا أمها الميتة . أما الآن فليس لها من يحميها . فقد مات ارنست ، وهاري الذي يعمل في طلاء الكنائس دائم الترحال في البلاد فضلاً عن ذلك ، فقد بدأت شجارات مساء السبت حول النقود تثر مخاوفها بصمت. كانت تعطيها دائهًا كلّ ما تحصل عليه من أجور ، ومقدارها سبعة شلنات ، وكان هاري يرسل دائهًا ما يستطيع ، غير انّ المشكلة كانت الحصول على النقود من أبيها . كان يقول انها تعودت على بعثرة النقود ، وانها حمقاء ، وانه لم يعطها النقود التي حصل عليها بشق الانفس لتـقـذفها في الشوارع ، وغير ذلك كثير . فحالته غالباً ما كنت تسوء في ليالى السبت ، وفي النهاية يعطيها النقود ويسألها ان كانت تزمع شراء غداء يوم الأحد . وحينتذ كان عليها ان تهرع بأسرع ما تستطيع للتبضع ، عمسكة حافظة نقودها الجلدية السوداء في يدها بقوة لتشق طريقها وسط الزحام ، وتعود متأخرة إلى البيت وهي تنوء بحمل المؤونة . كان عملاً شاقاً ان ترتب المنزل ، وإن ترعى الطفلين

الصمغيرين اللذين تركشها في رعمايشها يذهبان إلى المدرسة بانتظام ، ويتناولان طعمامها بانتظام . كمان عممادٌ شاقاً ــ وحياة شاقة ــ لكنها الآن وهي على وشك الرحيل لا تجدها بغيضة تماماً .

كانت على وشك ان تستكشف حياة أخرى مع فرانك . فرانك الوديع ، العطوف ، الطيب . وعليها ان ترحل معه على ظهر القارب الليلي لتصبر زوجته ولتعيش معه في بوينس ايرس حيث ينتظرها بيتها الجديد . ما أنصع ما تتذكر المرة الاولى التي التقته بها . كان يقطن منزلاً في الشارع الرئيسي الذي تعودت ان تزوره . كأنه حصل قبل اسابيع قليلة . كمان واقمها عند الباب ، وقمد دفع بقبعته إلى مؤخرة رأسه ، وقلب اسعره إلى الامام على وجهه البرونزي . ثمّ عرف بعضهم بعضاً . تموّد ان يقابلها خارج المخازن كل مساء ، وان يراها اثناء عودتها إلى البيت . واصطحبها لرؤية مسحية «الفتاة البوهيمية، ، فشعرت بالفرحة تغمرها حين كانت تجلس في مكان لم تتعود عليه معه في المسرح . كان مغرماً بالموسيقي بصورة فظيعة ، والغناء إلى حـد مـا . وكـان الناس يعرفون انهها يتغازلان ، وحين يغنى لها عن فشاة أحبت بحاراً كانت دائهاً تشعر بارتباك خفيف . تعود ان يناديها بوينز على سبيل الدعابة . في أول الأمر كانت متلذة لأنّ لها صديقاً ، ثم بدأت تحبه . روى لها حكايات عن بلدان بعيدة ، حيث بدأ حياته كمنظف يعمل بدولار كل شهر على سفينة تابعة لشركة «خطوط ألان» تبحر إلى كندا . أخبرها عن اسهاء السفن التي عمل فيها ، وإسياء الخدمات المختلفة . كان قد أبحر عبر مضيق ماجلان . فـروى لها قـصـصاً عن الباتاغونيين المتوحشين ، وقد استقرّ به المقام في بوينس آيرس ، كما قال ، فلم يزر بلده القديم إلا لقضاء العطلة .

وبطبيعة الحال ، فقد اكتشف أبوها أمرهما وحرَّم عليها الاتصال به ، قال :

_ إنني أعرف أخلاق هؤلاء البحارة .

وفي يوم من الايام تنازع مع فرانك ، فكان عليها أن تقابل حبيبها سراً بعد ذلك .

اشتدت ظلمة المساء في الشارع ، ولم تعد قادرة على تميز بياض الرسالين في حجرها . كانت احداهما لهاري ، والثانية لأبيها . كان ارنست أثيراً لديها ، غير أنها كانت تحب هاري أيضاً . وقد لاحظت ان السن تقدمت بأبيهها أخيراً ، ولعله سيفتقدها ، أحياناً يكون في غاية اللطف . وحين لازمت الفراش منذ وقت قريب أخذ يقرأ لها قصص الاشباح ويخيز لها الخيز على النار . وفي يوم آخر ، حين كانت المها ما تزال على قيد الحياة ، ذهبوا جميعاً في رحلة إلى «هل هاوث» . وانها لتتذكر أباها يعتمر على رأسه قبعة امها النسوية ليضحك الأطفال .

كان الوقت يجري ، لكنها استمرت في الجلوس إلى النافذة ، مستندة برأسها إلى ستائرها ، وقد أفعمت أنفها رائحة القياش المغبر ، وترامى إلى مسمعها من الشارع عزف أرغن . انها تعرف هذه النغمة . ومن الغريب ان تأتيها في هذه الليلة بالذات لتذكرها بالوعد الذي قطعته لأمها ، وعدها بأن ترعى البيت طالما كان ذلك في قدرتها .

تذكرت آخر ليلة من مرض أمها : كانت أيضاً في الغرفة الضيقة المظلمة في الطرف الآخر من الديوان ، ومن الخارج سمعت نغمة

ايطالية حزينة . أمروا عازف الارغن بالابتعاد ، واعطوه ستة بنسات . وانها لتتذكر أباها يتبختر عائداً إلى غرفة الأم المريضة وهو بقمل :

ـ اللعنة على الإيطاليين ! يصلون إلى هنا ! وأخدلت تفكر بصورة أمها البائسة ، وحياتها التي طبعت كلّ وجردها بطابعها ، تلك الحياة الملأى بالنضحيات التي انتهت بها إلى الجنون التام . وارتعدت حين سمعت صوت أمها يردد باصرار أبله :

ـ دير يفاون سيراون! ، ديريفاون سيراون!

ثم هبت واقدة ، وقد استبد بها الفزع فجأة . الهسرب . ينبغي ان تهرب ، وسينقذها فرانسك ، سيعطيها الحياة . وربها الحسب أيضاً. لكنهسا ادادت ان تعيش . لماذا ينبغي لها ان تشقى ؟ السعادة حق لها . سيضمها فرانك بين ذراعيه ، يحتويها بين ذراعيه ، سينقذها .

* * *

وقفت بين الجسمع الحاشد في محطة انورث ووله . وأمسك بيدها ، فعرفت انه كان يتحدث اليها وهو يعيد ويكرر شيئاً ما عن الرحلة . كانت المحطة ملاقي بالجنرد واستعتهم الداكنة . ومن خلال أبواب الحظائر الواسعة لمحت شبح السفينة الاسود ، جائية على رصيف الميناء بنوافذها المضيئة . لم تجب بشيء . شعرت ان خدها قد شحب ، وإن القشعريرة تسري في أوصالها ، فابتهلت إلى الله ان يسدد خطاها ويهديها إلى السواجب الصحيح . أطلقت الباخرة صميراً طويلاً حزيناً شق الضباب . إذا ذهبت ، فستكون غذاً في

عرض البحر مع فرانك ، يبحران إلى بوينس آبرس . لقد حجز لهما مكاناً في الرحلة . فـهل بامكانها أن تعرد بعد كل ما فعله من أجلها ؟ لقـد أيقظت تعاستها الغثيان في جسدها ، فظلت تحرك شفتيها مرددة صلاة صامتة محمومة .

انقبض قلبها لرنين جرس الباخرة ، وشعرت به يمسك يدها :

_ تعالــــى !

تلاطمت كل بحار العالم في قلبها . كان يسحبها اليها سحباً . كان سيغرفها . تمسكت بكلتا يديها بالمرِّ الحديدي المؤدي إلى الساحـــــة .

ـ تعالــــي !

كلا ، كلا ، كان أمراً مستحيلاً ، تشبئت يداها بالممر الحديدي بجنون . واطلقت وسط بحـار العالم صرخة عذاب !

_ إيفيلين ! إيفـــــي !

انسدفع من وراه الحاجز وناداها لكي تتبعه . صرخ فيه الآخرون لكي يمضي ، ولكنه كان ينادي عليها . أدارت اليه وجهها الأبيض الشاحب ، سلبية ، مثل حيوان لا حول له ولا قوة . ولم يكن في عينيها علامة حب أو وداع ، أو حتى معرفـــــة .







لا تختلف الدراسة السيميائية للنص الادبي اختلافاً كلياً عن التأويل التقليدي أو التحليل البلاغي ، ولا تنوي ان تحلّ على هذه الانياط من الاستجابة للأعمال الادبية. غير ان الناقد السيميائي يضع النص وضحاً ختلفاً لمن الحدّ ما ، فيؤثر ابعاداً غتلفة من النص على سواها ، ويستخدم منهجية نقدية معدة للمشروع السيميائي . وإذ تؤثر أغلب المناهج التأويلية فمعنى النص ، فالنقاد التأويليون يبحثون عن المعنى القصدي أو معنى المؤلف ، والنقاد الجدد يبحثون عن صصادر غموض المعنى «النصي» ، ونقاد «استجابة القارىء» يسمحون للقسراء بأن يولدوا المعنى ، يختلف وضع الناقد السيميائي فيا يخص المدنى ، لان هذا الناقد يبحث عن البنى النوعية التي تطلق المعنى ، ونقيده .

في ظل البحث السيميائي ، لا المؤلف ولا القارىء بأحرار في توليد المعنى . وبغض النظر عن حياتيها كفردين فيها كمولف وقارىء تتخللها شفرات تتبح لها المغامرات الاتصالية على حساب تحديد الحدود للرسائل التي يمكن ان يتبادلاها . ليس النص الأدبي ، اذن بمحبود سلسلة من الكلمات ـ بل هو (كها أوضح رولان بارت في كتابه س/ز ، وان يكن بطريقة ليست بالضرورة نفسها) شبكة من الشفرات تتبح للعلامات على الصفحة ان تقرأ كنص من نوع معين .

في فك شفرات النصوص السردية يقوم المنهج السيميائي على أداتين بسيطتين . ولكن تحليليتين قوريين هما : التمييز بين القصة والخطاب مسن ناحية ، والتمييز بين النص والاحداث من ناحية أخرى . ويستند التمييز بين القصة والخطاب إلى ملاحظة اميل

بنفست حول امتلاك بعض اللغات (ولا سيا الفرنسية واليونانية) زمناً خاصاً بالفعل المستخدم لسرد الاحداث الماضية . (انظر ترادف الازسنة في الفعل الفرنسي ، الفصل ١٩ من كتاب «مشكلات في الأسسنية العامة ، . انسظر ايضاً سيمسور تشاتمان ، (القصة والخطاب) . هذا الزمن الماضي المبهمة aristo أو الماضي البسيط Pass6 منها يوكد على العلاقة بين الملفوظ ، والمرقف الذي يشير اليه الملفوظ بين القصص والاحداث المروية ، وهذا ، بامتياز ، هو اسلوب النقل الكترب للاحداث اي القصة phistoire ويقارن بنفست هذا الاسلوب باسلوب الخطاب add الذي يتم فيه توكيد الاتصال الحاضر بين المتكلم والمستمع . الخطاب بلاغي وله صلة بالاقناع الشفوي ، اما القصة فمرجعية وله صلة بالترثيق المكتوب . الخطاب الأن والقصة في ذلك الحين . القصة تتحدث عن هو وهي ـ والخطاب قضية أنا وأنت ـ أياك واياي .

إذن فغي أي نص قصصي ، نستطيع ان تبين بعض الملامع التي غض القصة : روايات حول الاحداث ، ذكر الازونة والامكنة ، وما اشبه . ونستطيع ايضاً ان نجد عناصر تخص الخطاب : تقييمات ، تأملات ، لغة تشف عن حضور المؤلف أو في الأقل الراوي الذي يخاطب المتلقي أو المروي له ، وإضعاً في ذهنه مدفاً إقناعياً ، حين يقال لنا ان شخصاً «ابتسم بقسوة» فيمكننا ان نستكشف المزيد عن القصة في الفعل ، والمزيد عن الخطاب في الظرف . وبعض النصوص الفصصية ، مثل قصص د.هـ. لورنس ، مطردة إلى حد كبير . وحين نقراً قصة للروانس فإننا ندخل في علاقة شخصية مع شخص يشبه مؤلف المراسلات الخاصة بلورانس . وغالباً ما يبدو همنغواي ، من ناحية أخرى ، وقد بذل جهداً كبيراً لاخفاء الخطاب كلياً ، وهو جهد ينضح في «قصة قصيرة جداً» .

يرتبط التمييز بين القصة والخطاب بتميز آخر يختلط به احياناً ،
وهو التمييز بين الروي diegesis ولحكي السرد . وبعني في
هـذه الحالة ان نـميـز بين النص الكامل للقص نصاً من ناحية ،
والاحداث التي تروى احداثاً من ناحية أخرى . ويمكننا ان نستعير
الكلمة الاغريقية ، الحكي diegesis للتعبير عن نظام الشخصيات
والأحداث ، ونكتفي بتقريب الكلمة الأخرى بكلمة روى recital ، أو
نكتفي بالإشارة إلى النص ، حين نعني الكليات ، والحكي للتعبير عيا
يستحثنا على خلقه كقصص .

يمكن تحليل النص نفسه إلى مكونات القصة والخطاب ، ولكن يمكن النظر اليه ايضاً في ضوء علاقته بالحكي . واحدى خواص هذه النصوص الاساسية التي نفهمها كقصص انها تولد نسقاً حكائياً له استقلال مذهل عن نصه . بعبارة واضحة ، ما ان تُروى القصة حتى يمكن ان يُصاد خلقها على نحو متميز بمجموعة جديدة كلياً من الكليات اي في لغة أخرى . وما ينطوي عليه هذه الاستعال عميق في التحليل . ولنوضح بعض جوانبه هنا .

لا يستمد الحكي القصصي قوته من كلهات نصه فقط ، بل من الشقافة المباشرة والموروث الاهمي الذي ينتمي اليهها . ان الكلمات السحرية Once upon - a time(يقابلها في العربية : كان يا ما كان في قديم الرزمان) تنظم في حركة آلة ذات زخم بينً لا يُمكن انهاؤه إلا باللازمة السحرية المقابلة They lived happilly ever after (ولم يزالوا في الذ الميش وإهناه) أو بها يباثلها . وليست الإجراءات الحكاتية في السرد الواقعي بأقل من هذه الحاحاً ، وتتبح لنا «قيصة قصيرة جداً ، في موضعها من النص الاكبر لهمنغواي (في زماننا) ، مع بعض الكلهات المضاتيح ـ مثل الاضواء الكاشفة ، الواجب ، التنفيذ ، الجبهة ، الهذنة ـ ان نضيف الافكار الحاسمة لمستشفى عسكري ، وعرضة ، وجندي ، والحرب العالمية الاولى التي يتطلبها الحكي .

وهذا الاجراء حاسم إلى حد اننا يجب ان نتوقف ونوضح ما ينظري عليه . فالكليات التي على الصفحة ليست القصة ، والنص الحيى . القصة ينشئها القارىء من الكليات التي على الصفحة ليست القصة بنشئها القارىء من الكليات التي على الصفحة بعملية استدلالية ، وهي مهارة يمكن تطويرها . ودور القارىء فيها بقوابين الاستدلال التي تضع حدوداً لشرعية انشاء القارىء للقصة . بقوابين الاستدلال التي تضع حدوداً لشرعية انشاء القارىء للقصة . يمكن دون شك ، ارجاع أي خلاف تأويلي إلى «الكليات التي على الصفحة » ، غير ان هذه الكليات لا تتحدث عن معانيها . وجوهر الكتابة ، في مقابل الكلام ، يتمثل في ان القارىء يتكلم بالكليات الكتوبة ـ الكليات التي تخلى عنها الكاتب . والاحساس القوي بهذا المحقف هو الذي يدعو إلى إضافة غنلف انواع «الملاحق» التي كان يضيفها الكتّباب لكتبهم في الإيام الاولى لظهور الطباعة ، فقد كانوا يشعرون ان كتبهم كانت بكياء ويتحدث بها الأخرون .

في قراءة السرد ، إذن ، نترجم النص إلى حكي باتباع الشفرات التي كنا قد تمثلناها . هذه هي الطبيعة السردية لعملية القراءة

العادية . وكما ذكّرنا إ. د. هيرش (في كتابه «فلسفة التأليف » (شيكاغو 1940) ص ص ١٩٢٦) قانّ البحث في القراءة لما يدنو من عرض (بنيت وهنري عام ١٩٩٤ ، فلنبوم ١٩٩٦ ، ساشر ١٩٩٧ - قرن (بنيت وهنري عام ١٩٩٥ ، لفلت وكبمين ١٩٩٥ ، بروير ١٩٧٥ - كلمات النصوص ، بل مفاهيمها ، ليس الدول بل المدلولات. وحين نقراً نصاً مردياً ، فنحن نعامله ، اذن كحكي . ولو اعدنا رواية الشعر والقصص مفيد هنا ، فهو يقوم على فكرة ان الشعر فخم ، المنصص مفيد هنا ، فهو يقوم على فكرة ان الشعر فخم ، القصص اثبت طواعيته للترجمة إلى حدّ كبير لانّ جوهره لا يكمن في حين انّ لغته ، بل في بنيته الحكائية . وكلما اقترب القصص من شرط الشعر ، ازادت دقة كلماته اهمية ، وكلما تحرك الشعر صوب السرد ، قلّت الخاصة .

في قراءة القصص ، اذن نترجم فعلاً من النص إلى الحكي ، فنبدل الوحدات السردية (الشخصيات ، المشاهد ، الاحداث . . الخ) ، بوحدات لفظية (اساء ، صفات ، عبارات ، اشباه جل . . الغ) . ونقوم ببعض التغييرات الاخرى ايضاً ، فنحن ننظم المادة التي نتلقاها لكي يمكن تذكرها واستعادتها . وهذا يعني اننا ننسقها قدر الامكان ، وفي النسق الحكائي الذي ننشئه ، يجري الزمان بمعدل شابت ، وتتم الاحداث بترتيب زماني متعاقب ، وللناس والاساكن صفاتهم المتوقعة منهم ، ما لم يقرر النص شيئاً آخر. وقد ينقل كاتب ما فبرج ايفل إلى شيكاغو ، لكننا ان لم يتم اخبارنا بذلك ، سنفترض ان المشهد الذي يقع تحت ذلك البرج يقع في باريس ـ باريس التي أُعطيت كلّ المفردات المعطاة في نموذجنا الثقافي .

ان الأماكن والكيانات ذات اساء الأعلام المعروفة (نابليون ، واترلو ، برودوي) تدخل الحكى المشـفـر في الثـقـافة . وسوف تُـختزن الأحداث المنقولة في النص السردي _ بها ينسجم مع الشفرة التركيبية التي تقوم على البنية الكرونولوجية (الزمانية - الترتيبية) . قد يقدم النص الاحداث التي تشكل قصة في اي ترتيب منغمراً وسط الاشياء in medias ، أو متواصلاً معها من البداية إلى النهاية . غير انّ الحكى يريد دائمًا ان يرتبها في سياق زماني ترتيبي . قد يمدّ النص دقيقة في صفحات كثيرة أو يطوي السنين في جملة واحدة لتحقيق غاياته ، غير ان الدقائق والسنين تبقى دقائق وسنيناً في زمن حكائي واحد . وبوجييز العبيارة ، قبد يناقش النص ما يختيار ، ولكن ما ان يدخل الحكى في حركة حتى لا يعود في مستطاع نص ما ان يسيطر عليــه . « كم من الأطفال كان عند الليدي ما كبث ؟ ، ليس هذا مجرد تساؤل لمؤول ساذج ، بل هو تعبير عن حافز حكائي اعتيادي . وحيث يتلذذ الكتاب والنصوص بالمراوغة ، يبحث القارىء عن اليقين والخاتمة لإكمال النمو الحكائي للمواد النصية . ومن صراع المصالح هذا يأتي نوع من التوتر يستثمره كثير من الكتاب المحدثين .

يتناول السيميائي الحافز الحكائي لدى القارئ ويجعله أساساً للبناء . ويوفر منطق البنية الحكائية معياراً وهادياً لدراسة السراتيجيات النصية . فيمكننا من استكشاف الحواد بين النص والحكي ، ويبحث عن مراكز القوة ، حيث يغير النص طرائقه من اجل اقتياد المادة الحكاثية إلى الغايات التي يريدها . وقد يتم العثور على مفاتيح لكل من العاطفة والقصد عند هذه النقاط . هل يعود النص على نحد تسلطي إلى حدث عرضي من التاريخ الحكائي ؟ هل يقاطع النظام الحكائي لينقل شيئاً مهياً يساعد في تحقيق غاياته الحاصة ؟ هل يغذف شيئاً يحسبه القصور اللذي الحكائي مهياً ؟ هل يغزر وجهة نظره إلى الاحداث الحكائية ؟ هل يغفي الاشياء ؟ هل يفرض التقييم من خلال بلاغة خطابه ؟ انّ العطالة الهادئة في العملية الحكائية التي يحركها ثقل الشفافة والمروث وحاجات الذاكرة نفسها ، تقدم أصاصاً ثابتاً لوسم خريطة الستراتيجيات الذاكرة نفسها ، تقدم نصوصنا امتلام بالطموح الجالي ، تلك التي تجد أن من الضرورة نصوصان امتلام العلموح الجالي ، تلك التي تجد أن من الضرورة القصوى ان تطبع العملية الحكائية بطابعها .

تقدم وقصة قصيرة جداً الممنغواي نفسها بصفتها متكاملة على نحر استثنائي . ويبدو اسلوب همنغواي الاليف الدي سماه جيرار جينيت فسلوكياً ، وهو يمحو ذاته فيقدم لنا عض حكي . يلتقي فتى بفتاة - لقاء فاتناً كما يقولون في هوليود - فيتحابان ويخططان للزواج ، غير ان اندلاع الحرب يفصل بينها . وأخيراً تتسبب في هريمة من الحياة التي غالباً ما تبدأ مثل قصص الجنيات : «كان يا ما طبيعية من الحياة التي غالباً ما تبدأ مثل قصص الجنيات : «كان يا ما يذووا بعدها طعم هناه العيش ، النفي الذي يعلن عن الوضع يذووا بعدها طعم هناه العيش ، ، النفي الذي يعلن عن الوضع للريحة الحياة ، وبين الحائمة الرائعة لحكاية الجنيات ، يظهر بوضوح لوزنا تطور الزمن الحكائي بحركة النص . ويمكننا القيام بذلك على نحو أولي بتفصيل مساعات الزمن الحكائي وأيامه وأسابيعه في مقابل نحو أولي بتفصيل مساعات الزمن الحكائي وأيامه وأسابيعه في مقابل

فقرات النص ومقاطعه . فأبطأ القاطع هو الأول : ذات ليلة ، والثالث : رحلة إلى دويومو ، وأسرعها الرابع : الزمن الذي قضاه في الجبهة ، والسادس : زمن لوث في بوردينون . والسابع أو الأخير هو الذي يحمل لوث إلى نقطة اللانهاية مع كلمة «ابداةً» .

هكذا يزيد السرد من سرعته باستمرار ويحقق ذروة تأثيره باستعمال الألفاظ غير المحددة في المقطع الأخير . لا بد أن النص اكتفى ، بسهولة بنقل حقيقة أن الرائد لم يتزوج "لوث" في الربيع ، ولكنه يشعر بضرورة أن يضيف " ولا في أي وقت آخر" ، تماماً مثلها هو مضطر إلى استعهال كلمة " أبداً » في الجملة التالية . وثمة شيء ما قصاصي يجسري هنا . وكأن الخطاب يريد أن يثأر لنفسه من الشخصة ، لماذا ؟

قبل محاولة الإجابة عن هذا السوال ، يجدر بنا أن ننظر في بعض الملامح الأخرى في حلاقة النص / الحكي . منذ المقطع الأول فصاعداً ، يمكن ان نلاحظ ان لإحدى الشخصيين في الحكي اساً في النص ، فيها يشار إلى الشانية بضمير دائياً . لسم هذا ؟ نجد الجراب حين نربط هذا الجزء بملامح أخرى لعلاقة النص / الحكي . فالنص ممتكتم كها رأينا وكأنه لا يريد «ان يهذي خلال ذلك الوقت الشرار السخيف» . غير انه متكتم بشأن بعض الاشباء اكثر من غيرها . فني المقطع الاول ـ يتم نقديم شخصية الذكر في الجملة الاولى ، بينها تظهر لوث في المقطع الحامس . ونعرف حين تجلس على السرير انها «كانت ندية ونضرة في الليل الحاؤ . لماذا هذه المعلومة عن الحريض . وفي الخيشة عن الدريض . وفي الحقيقة عن الدريض . وفي الحقيقة عن درجة حرارتها ؟ أنها هي المصرضة ، وهو المريض . وفي الحقيقة عن درجة حرارتها ؟ أنها هي المصرضة ، وهو المريض . وفي الحقيقة .

فهذه المعلومة لا تخص ما تشعر به على الإطلاق ، بل تخص كيفية ظهررها له . ويصمت النص تماماً عن كيفية شعوره بنفسه ، برغم التلميح بأنه يجد برودتها جذابة ، اما كيف يبدو لها ، أو كيف تشعر ازاءه ، فقضايا غير ذات صلة . وهذا تكتم انتقائسي . اننا نرى ذاتياً ما يسراه (كما يوحي الفسمير الشخصي) ، في حين نرى لوث على نحو اكثر صوضوعية (كما يوحي اسم العلم) . وآخر تلميح في المقطع الأول يشير إلى انها كانا يتبادلان الحب حينتذ هناك . غير ان النص المتكتم يحمل القارىء مسؤولية ردم تلك الفجوة الصغيرة في الحكى .

يمكن إقامة قضية وجهة النظر هذه التي يتبناها النص بوضوح اكشر باستم ال نوع من اختبار عباد الشمس اللهي طوره رولان بارت . فلو اعدنا كتابة النص باستبدال ضمير الشخص الأول بضمير الشخص الثالث ، لأمكننا القول ما إذا كنا معنين بها يسميه رولان بارت «النظام الشخصي» أو لم نكن ، اي القادمة ، أو قص الشخص الاول (انظر «مدخل إلى التحليل البنيسوي للسرد» في «الصورة للمسيقى - النص ، ص ١١٧) . في حالة «قصة قصيرة جداً ، حيث لدينا شخصيتان بضمير الشخص الثالث لها نتائج متساوية بوضوح ، فيجب ان نعيد كتابة القصة مرتبن لكي نعثر على ما نريد ان نعرفه . فيجب ان نعيد كتابة القصة مرتبن لكي نعثر على ما نريد ان نعرفه . وفي الحقيقة تتم تسوية هذه القضية نهائياً بعد المقطعين الاولين اللذين اقدمها هنا كاملين .

المقطعـان الأولان من «قـصـة قـصيرة جداً ، بعد اعادة كتابتهها ، وقـد تحول الضمير «هو» إلى الضمير «انا» : دات مساء حار في مادوا، حملوني إلى السطح فاستطعت ان اطل على المدينة من الأعلى . كانت السحب التي تقذفها المداخن المستحب التي تقذفها المداخن المستحب الزمن خيم الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة، وهبط الأخرون وأخذوا معهم الزجاجات، فاستطعت أنا ولوث سماعهم من الاسفل وهم في الشرفة . جلست لوث على السرير كانت ندية ونضرة في تلك الليلة الحارة .

بقيت لـوث مدة ثلاثة شهور في الواجب الليلي . سرّهم ان يدَّعوها تقوم به ، وحينما أجروا العملية في ، هيأتني لطاولة العمليات . وتبادلنا دعابة عن صديق أو حقنة . وقد بقيت تحت التخلير منتبها إلى نفسي حتى لا أهذي خلال ذلك الوقت الثرثار السخيف ، وبعد ان صرت قادراً على القيام بعكازتين تعودت ان أقيس حرارة المرضى حتى لا تنهض لوث عن السرير ، لم يكن هناك الأ القليل من المرضى - وكانوا جميعاً على معرفة بعلاقتنا . كانوا جميعاً على معرفة بعلاقتنا . كانوا جميعاً عبر الصالات فكرت ان لوث في سريري ، .

المقطع نفسه $_{-}$ وقد تحول فيه صوت $_{\rm w}$ لوث $_{\rm w}$ إلى $_{\rm w}$ انا $_{\rm w}$:

دذات مساء حار في دبادوا، حملوه إلى السطح فاستطاع ان يطل على المدينة من الاعلى . كانت السحب التي تقذفها المداخن تلتف في السماء ، وبعد فترة خيم الظلام وظهرت الاضواء الكاشفة . هبط الأخرون وأخذوا معهم الزجاجات فاستطعت أنا وهو سماعهم من الاسفل وهم في الشرفة جلست على السرير . كنت ندية ونضرة في تلك الليلة الحارة .

بقيت مدة ثلاثة شهور في الواجب الليلي ، سرهم ان يدعوني أقدم به . وحينما أجروا العملية له هيأته لطاولة العمليات ، وتبادلنا دعابة عن صديق أو حقنة ، وقد ظـل تحت التخدير منتبهاً إلى نفسه ، حتى لا يهذي خلال الوقت الثرثار السخيف . وبعد أن صار يقوى على القيام بعكازتين ، تعود ان يقيس حرارة المرضى حتى لا أنهض عن السرير . لم يكن هناك إلاّ بقليل من المرضى وكانـوا يعبونني ، وحين عاد ماشياً عبر الصالات ، فكر أنني في سريره ، .

يتحول الضمير «هو» إلى «أنا» تحولاً تاما أما «لوت» فلا يمكن تحويلها. وفي ثاني الصياغين يدخل الشخص الأول الخطاب بفظاظة صادمة ، ما دامت الجمل السابقة عليه قد كتبت من وجهة نظر مريض ذكر . ويصبر التأكيد أكبر في آخر جملة من المقطع الاول التي كتبت لكي تشير إلى الكيفية التي ظهرت فيها لنفسها ، غير أن الجملتين الاخيرين في المقطع الثاني مسن ثاني الصياغتين اكشر استحالة ، لأنها مكتوبة بضعير الشخص الأول لكي تخبرنا كم كانت تورين زاوية الرقية والضمير الذي استخدمه الصوت . وفيها يفقد تورين زاوية الرقية والضمير الذي استخدمه الصوت . وفيها يفقد الصوت والرقية والضمير الذي استخدمه الصوت . وفيها يفقد الصوت والرقية . فهو السرد الذي يرويه لنا إلى النهاية . ان قص الشخص الشاك في النص الاصلي هو قناع ، تنكرت به ذاتية زائشة ألبسه إياها النص لتحقيق غاياته البلاغية .

خطاب هذا النص ، كما قلت ، يمتـــاز بتكتــمــه.، غير ان هذا التكتم يقــابله قــدر معين من الثرثرة في الحكي . هو بالطبع ، لا يريد ان فيهذي، لكنها يريدان فكل شخص أن يكسون على معرفة بعلاقتها، في الجملة إذن تضمين : فهي التي تريد للاخبار ان تنتشر . وما من خطاب مباشر هنا على الاطلاق ، بل ان هناك معقطين مكرمين للرسائل ، ومقطعاً لرواية النزاع الذي دار بينها . هنا أيضاً التكتم يجاور الشرثرة . تكتب لوث له رسائل كثيرة ، وهو ومبالغ فيها . أن النص لا يقول انه كتب لها . رسائلها متكررة وببالغ فيها . أن اسلوب الخطاب يصير هنا وعلى غير عادة متميزا بكال الانقطاع (١) محتملات على بالنسبة إلى همنغواي - حين تقدم رسائلها بصراحة ، فكانت جميعها تتعلق بالمستشفى ، وكم احبت ، وكيف يستحيل عليها أن تواصل حياتها بغيره ، ومدى وحشة افتقادها اياه ليلاً ، تكرار السؤال عن الكيفية ، والمبالغة في الاستحالة والوحشة ، وواوات العطف تكشف كلها عن اسلوب نشري غير موفق كل شيء ، نظري غير موفق كل شيء ،

لا يصُوِّر لنا النزاع في النص ، بل يُلخَّص لنا «الاتفاق ، الذي يسببه ، جزئياً في الأقل ، وهو يأخذ شكل سلسلة من الشروط التي يجب ان يحققها لكي يتمكن من طلب يدها للزواج . ومن الغريب تصوير هذه الشروط لا بوصفها اشياء من «المفهوم» أنه سيقوم أو لا يقوم بها فقط ، بل ايضاً بوصفها اشياء يريد ولا يريد القيام بها . فهو

 ⁽١) المقسصود ترابط الجمل وترادفها بغير أداة ربط ، وهما شيء قريب مما يسميه البلاغيون العرب
 كال الانقطاع (المترجم)

«لا يريد أن يرى اصدقاءه أو أي نسخص آخر في الولايات المتحدة . الحصول على وظيفة والزواج فقط» ، ليس من الصعب تخيل رجل يريد ان يتجنب اصدقاءه ، وإن يعمل وإن يظلَّ منزناً ليسترضي امرأة لكن الصعب تخيل وجود أي كانن بشري لا يريد ان يرى اصدقاءه أو أي شخص آخر وسم لا يريد ؟ ولسم أي شخص ؟ يبدو إن النص يتحدث عن الحكي بطريقة غريبة جداً هنا . وهذا ليس مجرد تكتم ، بل سحرية ، وثمة تضمين قري هو كونه مكرها ، ومضغوطاً عليه ، بل صنعياً في ذكورته . ولم نسمع شيئاً عها إذا كانت هناك أية شروط بل وث.

وأخيراً تصل منها آخر رسالة ، وفي نقلها يسمح النص بوضوح لإسلوب لوث الشري بالاشراق مرة أخرى ، ويكتمل بتكرار العبارة المرعبة عن المساواة بين "فتى وفتاة" في علاقتها ، والتبيح ⁽¹⁾ المبالغ فيه بجال في عبارة "توقعت على نحو غير متوقع تماماً » . ان سلوكها يناقض كلماتها ، فرعبها الحقيقي ، الذي كشف عنه النص المتكتم فيا سبق ، يتوهج هنا حين يكمل خطابها الشائن سلوكها الفادر .

لكن كيف تصرّف حين كانت تكتشف ابجاد الحب اللاتيني ؟ لم يقل شيئاً Rhiti dixi عن يحتفظ النص بها نستطيع أن نراه الآن بوضوح بوصفه تكنياً رجولياً على نحو خاص . فعل شرب ؟ هل رأى اصدقــــاه ؟ أو أي شخص آخـر ؟ هـل أراد أن يراهم ؟

 ⁽٢) التبييج تعريب مقترح لكلمة cacopbony ، تنافر الأصوات في الكلمة أو العبارة ، وقد عده البياطيون العرب جزءاً من للعاظلة . (المترجم) .

لسنا نعرف . لكننا نعرف ، فضادً عن ذلك ، طيشه في سيارة الأجرة في متزه النكوان؛ والنتيجة التي ترتبت عليه . أن النص هنا كريم ورجوبلي إلى درجة التصريح بذلك بالطبع . لكننا نعرف أيضاً إن هنا خطأ لوث ، وليس خطأه . فقد أصابت صميم قلبه ، ثم ابعد فترة من الزمن ، أصابته هذه الفتاة البائعة في مكان اكثر حيوية . هنا يتركها الخطاب كليها شقيين ، لكنه يجعل لوث المسؤولة بصراحة عن هذا الشقاء .

فها الذي يجعله الخطاب منه ؟ المريض طبعاً . انه دائم مغلوب على أمره ، فهبو يُحقن ، وتُجرى له عملية ، ويرسل إلسى الجبهة ، وليس إلى الوطن ، ولا يريد شيئاً ، ويقرأ الرسائل . جريح في البداية ، وجريح في النهاية ، ضحية امريكية : مهذب ، متكتم، لا فعل له سوى انتظار مصادفة . من الملوم إذا ظلت مصادفاته تأخذ شكل نساء ؟ حقاً من ؟ خطاب من هذا ؟ قصة من ؟ عالم من ؟ بالطبع عالم همنغواي الذي علم أجبالاً بكاملها من القراء الذكور ان يستعدوا لعالم قد يكون الرجال فيه اصدقاء لك ، اما النساء فهن بالتأكيد حقن " .

تترك القصه بطلها جريحاً جرحاً جنسياً ، بالمعنى الحرفي ، نتيجة اتصاله بامرأة . ومن السرير في «بادوا» حتى مقصد سيارة الأجرة الخلفي في متنزه لنكولن يحُمل بطلنا من جرح إلى جرح . لم نسمع نبرات صوته ، ولا ينبغي لنا . النص يتحدث معه . صوت النص صوته ، وتكتم النص تكتمه ايضاً . وبهذا . يجب ان نظر مرة أخرى إلى فقرة في القطم الثاني :

قبادلنا دعابة عن صديق أو حقنة ، وقد ظل تحت التخدير
 منتبها إلى نفسه حتى لا . . .) .

لسنا ندري حتى هذه النقطة في الجملة الشانية ان هناك تغيراً عن ذلك الموضوع الذي انتهت به الجملة السابقة . ولغة الاحتباس الفحموي تتطابق تماماً مع لغة الاحتباس الشرجي . الثرثرة Lagombea والاسهال diarrhea كلاهما مربك . والحقن diarrhea و عتقن بالعداوة enemies (من والهذيبان بناي شيء في ذلك الموقت الشرئار السخيف لا يقل سوءاً عن الافراغ المجاني من الثناة الهضمية . وكما قال هنغواي في مناسبة أخرى «اذا تحدثت عن شيء ، فقدته » .

المسألة الجرهرية في هذا النقاش ان النص يكشف المبدأ الذي يختفي وراء أسلوبه النشري المتكتم من خدالال الكشف عن محنة حيادية ومساوية في فكرة الافراغ المفرط لمادة كلامية أو برازية . انه اسلوب احتباس شرجي اذن بطريقة حرفية مذهلة . ومن خلال هذا الاسلوب يقدم لمنا المنص دوساً عن المرأة . فلوث في البداية تعطي البطل المحتبس حقنة بالمعنى الحرفي للكلمة ، ثم تؤثثه مجازياً وقسخه إلى امرأة ، بجمعله يتنكر للكحول والأصدقاء وكل متع الحياة . وتطلق الفتاة بائعة المواد الكهربائية رصاصة الرحمة الحرفية على قدراته الجنسية المنصرة مجازياً على قدراته الجنسية المنصرة مجازياً على قدراته الجنسية المنصرة مجازياً

ما دمنا بلغنا هذا الشأو في التحليل السيميائي ، فيمكننا ان نبدأ

⁽٣) في الكليات جناسات لا يمكن نقلها الى العربية الا تقوياً . والجدير بالذكر ان المؤلف الحفظ جناساً أخر في تحليله يشترك مع الترثرة والاسهال في شكله اللغزي والتأويل . وهو السيلان gonormicea الذي هو ايضاً انفلات احتساس يصاب به البطسل في آخر القصمة - (المنزجيم) .

بتمييزه تميزاً ادق عن تأويل النقد الجديد . وينبغي ان نبدأ بالاقرار بان المنهجين يشتركان بعدد من الاياءات التأويلية . وينبغي ان نعترف أيضاً أنه ما من تحليلين مسيميائين أو تفسيرين ينتيان إلى النقد الجديد يمكن ان يكونا في حالة مطابقة . ويمكن ارجاع الاختلافات الاساسية بين هدين المنهجين النقديين إلى مفاهيمها المختلفة عن صوضوع الدراسة : فهي عند النقد الجديد ، العمل ، وعند السيمياء النص . و «قصة قصيرة جداً » من حيث هي عمل ينبغي ان تعد النم عمداً مرحداً ، اخد شكل موضوع جمالي ، أو ايقونة لفظية . والنتائسج التعليمية التي ينطوي عليها هسذا اللنيء مهسة .

ان الطالب الذي يسؤول «قصة قصيرة جداً » من حيث هي عمل ، موضوع في موضع مثير . فهذه القصة ، مثل كثير من قصص همنغواي الأولى ، تقدم شخصية الذكر على نحو ايجابي ، وشخصية الذكر على نحو ايجابي ، وشخصية الذكروة وأشياء سلبية عن الاثرثة . وتقوم بذلك كها اوضح تحليلنا السيميائي ، من خلال تصوير بعض السات الخاصة ببنية قيمة . الحطاب يدعم شخصية الذكر ، الطيب ، الوفي ، الكترم ، من خلال منظور الشخص الاول الخنفي ، ومن خلال اشتراك اسلوبه بالدعوة لحذه القيم . اما المرأة السيئة ، الحائثة ، المهذارة ، فمنبوذة . حتى منظور الشابتة بعناية تنتهك في المقطع الاخير ، وبذلك يتسبع الراوي أثر لوث إلى الأبد ، ليطمئننا انها لم تتزوج من الرائد لا «في الرابع ، ولا في اي زمن آخر » . غير ان سيطرة همنغواي على نصه ، هي إغلب الاحوال ، كبيرة إلى حد تحول الغضب في لب القصة هي في اغلب الاحوال ، كبيرة إلى حد تحول الغضب في لب القصة

إلى ما يمكن ان نعده نثراً صقيلاً بارداً للفنان اللاشخصي الخالص .

هنالك بلا ريب غضب وراء القصة سنعيره بعد قليل انتباهنا . المالان فينغي ان تمضي في متابعة الطالب الذي واجه هذه القصة في صورة (عصل) يجب تأويله . ومفهوم (الطالب) واحد من التجريدات المتعالبة التي تقبلها في أول فرصة سانحة ثم غالباً ما نندم على هذا القبول . ونستطيع ان نبداً بتفكيكها حيث نذكر أنفسنا أن الطلاب جنسان . ويقرأ الطلاب الحقيقيون هذه القصة بطرق مختلفة . يريد لهم الحطاب تماماً . بينا تحاول كثير من القارئات الإناث أن يقرأن القصة متعاطفات مع لوث ، وموجهات اللوم إلى الأحداث يقرأن القصة متعاطفات مع لوث ، وموجهات اللوم إلى الأحداث النص لا يؤيده . وهكذا فان على الطالبة الاثني إماً أن «تسيء قراءة التصل لا يؤيده . وهكذا فان على الطالبة الاثني إماً أن «تسيء قراءة على المصل (اي انها يجب ان تقدم أضعف التأويلين تأييداً) أو أن تقبل صفعة أخرى لا يؤيده . في المرأة بهذه القصة في صف تنافي ، تعرضت إلى وضع حرج . لأنها ستكون ، في الحقيقة ، في قيد مضاعف .

الراوي من خلال معايير النقد الجديد ، لا شخصي وموثوق . الكيات على الصفحة هي كل ما لدينا ، وهي تحدثنا عن امرأة ثرثارة خائنة لم تكن تستحق حب شاب وفي . وقد اقترح التحليل السيميائي بديلاً عن هذه النظرة . اذ حين يُنظر إلى هذه القصة بوصفها نصاً يقدم حكياً ، فانها تكون بعيدة عن الإكتاب بمعنى أن هناك فجوات في الحكى ، وتكتأ في النص ، واستعالاً متضارباً إلى حد كبير لسرد

الشخص الاول الخفي . في النص علامات غضب وتوق إلى الانتقام توحي ايضاً ، لا برجود مؤلف لا شخصي عليم ، بل انسان منحاز متصدع ـ مثل سواه من الناس ـ فيها وراء الكلمات على الصفحة .

وبوصفها نصاً ، تشير هذه القصة إلى نصوص أخرى : إلى حكايات الجنيات بغير تحديد ، وإلى قبصص الخديعة الأخرى ، (مثل ترويلوس وكرسيدا ، التي يؤدي فيها ديوميديز الاغريقي دور الرائد الإبطالي) ، وإلى القصص الأخرى التي تحيط بها في كتاب همنغواي «في زماننا» . غير انها يجب ان ينظر اليها بوصفها نصاً بين مجموعة معينة من النصوص التي كتبها همنغواي والتي تقدم مادة حكائية مشابهة جداً . واذا اتبعنا ترتيباً زمانياً _ تاريخياً ، فانّ هذه الحكايات هـــي مخطوطة بعنوان «شخصي» (انظر : مخطوطات همنغواي ، بنسلفانيا ١٩٦٩) ، والفصل العاشر من كتابه «في زماننا» (طبعة باريس . عام ١٩٢٤) ومسودات مختلفة لرواية طبعت فيها بعد بعنوان «وداعاً ايها السلاح » عام ١٩٢٩ . كل هذه النصوص تولد حكايات تركـز على ممرضـة في مـستشفى ايطالي ، ويمكن توليد حكي آخر أيضاً من رسائل همنغواي ، ومن مختلف النصوص الأخرى ، بها في ذلك المقابلات مع المشاهير . في كل هذه النصوص يلتقى شاب في التاسعة عشرة من العمر يعمل في الصليب الأحمر الأمريكي اسمه آرنست همنغواي بممرضة في الصليب الأحمر اسمها آغنس حنه فون كوروفسكي ، وهي امرأة أمريكية في السادسة والعشرين من العمر ، في مستشفى في ميلانو ، فيتحابان ، تدعوه اصغيرا ويدعوها السيدة «صغيرة» . وحين تتطوع للخدمة في فلورنسا ، خلال تفشى نزلة الانفلونزا ـ يكتب لها رسائل كثيرة . (يقول كارلوس بيكر في كتابه

«آرنست همنغواي ، نيويورك ۱۹۸۰ ، ص۱۷۱ : كان يكتب لها كل يوم احياناً رسالتين في اليوم الراحد ، وكانت تجيب متى اتاحت لها واجباتها الكثيرة) . ويستمران في المراسلة ، حين تنتقل إلى «تريفيسو» بالقرب من «بادوا» لتقدم العون في معالجة وبساء آخر . ويتجول هو في ايطاليا ، لكن جراحه تمنعه من العودة إلى الجبهة . ويرى اغنس قبل رحيله من ايطاليا إلى الولايات المتحدة بزمن ، ويصف إحدى هذه الزيارات في رسالة إلى صديقه «بل سميث» :

«لكن أنظر أي نوع من الفتيات لدي : أسرفت مؤخراً في الشرب ـ حوالي ١٨ قدح مارتيني في يوم واحد ـ وقبل أربعة أيام تركت المستشفى وركبت على ظهر شاحنة لمسافة ٢٠٠ ميل عن الجبهة ، متغيباً دون اجازة رسمية الأزور بعض الاصدقاء .

وذهبنا في السيارة العسكرية إلى تريفيسبو حيث تعمل السيدة (آغس فون كوروفسكي) في المستشفى الميداني . هل كانت قد سمعت بشريل للكحول ، ولم تلق على مسمعي محاضرة ؟ لم تفعل .

قالت: "بيا صغير اننا سنكسون شركاء ، لمذلك إذا كنت ستثرب ، فسأشرب أنا أيضاً ، وبالكمية نفسها » . وجاءت ببعض الويسكي اللعين ، وصبت منه شراباً صرفاً ، ولم تكن قمد شربت من قبل اي شيء سوى الخسر ، وإنا اعرف ماذا يعني النبيذ لها . لكن ذلك اوقفني في الحال . انها لفتاة ، يا بل ، وإنا أشكر الله انني أصبت الأسقي بها . وبرغم انني لا استطيع ان أرى بوضوح ما تراه، فأنا ارى بثيء من قصر البصر ، انها تحبني يا بل . لذلك ساعود إلى أمريكا وأبدأ بالعمل الجاد . تقول اغ (اغنس) اننا ستتمتع

بوقت رائع ما دمنا فقيرين ، ويمكن تدبر امر فقرنا عدة منوات مع بقائنا سعداء بشكل عام . ولذلك فان قصارى ما استطيع الآن هو طلب حد أدنى من العيش لشخصين وارتب سنة أسابيع أو نحوها بيا يكفي في الشيال ، وأطلب منك اسداء خدمة لي كمرافق للعريس (best يكفي في الشيال ، وأطلب منك اسداء خدمة لي كمرافق للعريس منها سنة ، في حين أن كل دقيقة تمر دون ان اكون معها تضيع . ، . (كارلوس بيكر ، ارنست همنغواي : الرسائل المختارة ، ١٩١٧ ،

حين يغادر ارنست ايطالبا من «جنرا» في كانون الثاني ١٩١٩ لم تحقق العلاقة بينها اتصالاً جنسياً (استناداً إلى ما تقوله اغنس كوروفسكي نفسها ، والحكم الفاصل لميشيل واينولدز ، الذي ينقلها في كتابه «حرب همنغواي الأولى » (برنستون ١٩٧٦) وكاولوس بيكر الذي يناقش هذه الأحداث في كتابه «ارنست همنغواي : سيرة وحياة» (نيريورك ١٩٦٩) . وفي الواقع يعود همنغواي إلى الوطن معتقداً انه حصل على وظيفة تذلل صعوبة حياة شخصين ، لأن اغنس سوف تعود وتتزوج منه . ولا يمكن تحديد ما كانت تفكر فيه في ذلك الحين .

في الوطن التقى ارنست كثيراً من اصدقائه ، وحضر الكثير من الحفلات ، وبعد احدى هذه الحفلات في بيت والديه تعثر همنغواي واخته الكبرى وهما يغلقان باب المنزل بجسدين لصديقين غائبين عن الوعي لشدة السكر . فيتفقان على ان الاحتفالات الإيطالية قد زادت عن حدها . كان ما زال بلا وظيفة منظمة حين وصلته رسالة من اغنس في اذار ١٩١٩ . وهذه هي الكيفية التي تصف بها اخته مارسيلين وقع الحدث عليه : «كان ارني ينتظر البريد أياماً . وكان ونان ينتظر البريد أياماً . وكان ونان ينتظر البريد أياماً . وكان السريد ، واعتلت صحته مرضاً . في البداية لم نعرف ما الذي جرى لارني . لم يكن متجاوباً مع العلاج العلي ، فأصيب بالحمى . كان ابي قلقاً عليه . ذهبت إلى غرقة ارني لارى ان كان في قدرتي في تقديم المورن له . فقذف ارني الرسالة في وجهي . وقال لي من أعماق حزنه : -

ـ اقرأيها . كلا سأخبرك

ثم استـدار بوجـهـ إلى الحائط واعتراه المرض جسدياً عدة ايام ، لكنه لم يذكر الرسالة مرة أخرى .

لم تكن آغ لتعرد إلى امريكا . كما اخبرني اربي ، بل ستتزوج رائداً ايطالياً بدلاً من ذلك .

تحسنت صحة ارنست بعد فترة من الزمن ، وعاد باصدقائه مرة أخرى (صارسيلين همنغواي «مع اَل همنغسواي ، بوسطن ١٩٦٢ ص ١٨٨٨) .

وفي نهاية نيسان استرد عافيته بها يكفي للاستهزاء بوضعه في رسالة إلى زميل في الصليب الأحمر: «انني رجل حرِّ، وهذا يشملهن كلهن بها في ذلك اغنس ، يا الهي لم تعتقد يا رجل انني سأتزوج واستقر ، أليس كذلك ؟ (بيكر ، الرسائل المختارة ، ص ٢٤) . لكنه قبل ذلك كان قد كتب إلى عرضة أخرى من ايطاليا ، هي إلزي مكدونالد ، «يخبرها الأخبار مضيفاً أليها انه حين نزلت اغنس إلى الأرض في ميناء نيويورك عائدة إلى الوطن ، تمنى لو انها تتعشر على الرصيف ، فتقتلع كل اضراسها الأمامية ، (بيكر ارنست همنغواي ص

وفي حزيران تلقى رسالة أخرى من اغنس تخبره فيها ان العائلة الارستقراطية لصديقها الملازم الإيطالي (هذه هي رتبته الحقيقة) قد حرّمت عليها الزواج ، لذلك فإنها ستعود دون ان تنزوج . ولم يرد ارنست على هذه الرسالة ، لكنه كتب لصديق في وحدة الإسعاف عنها : _

"تلقيت أمس رمسالة حزينة جداً من اغ بعثتها من روما . لقد تخاصمت مع صديقها الرائد ولقد استبد بها الغضب ، وتقول انني لا بدّ أن أشعر بالإنتقام لما فعلته بي .

يا للصبية البائسة اللعينة . انني آسف عليها بحق . لكنني لا أستطيع فعل شيء . لقد أحببتها ذات يوم ، فخدعتني ، ولست الرحها . غير أني قررت أن أكوي ذكراها واحرقها بالمرح الدائم والنساء الأخريات وقد انتهى الان كل شيء ، (بيكر ، الرسائل المختارة ، ص ٢٥) .

لم تنته بعد هذه الحكاية التي نؤلفها من نصوص مختلفة . فهي تستممر زمناً آخر . وبعد ان يستزوج آرنست من امرأة بعمر أغنس وينتقل إلى باريس ، معتمداً في عيشه على دخلها تقريباً ، يكتب رسالة ودية إلى أغنس ويتلقى منها رداً ودياً في كانون الأول ١٩٢٢ .

"لقد كان في الطريقة التي انتهت بها وفقتنا بعض المراوة كها تعرف . على أية حال ، لقد كنت اعرف دائها انها ستعود إلى مجراها الصحيح في النهاية . وانك ستدرك انها أفضل الطرق ، ويجب ان تقتنع بان ما يهون الامر على انك متزوج من هادلي، (بيكر : آرنست همنغراي ، ص ١٣٦) . بعـد شــهـور قليلة يكتب مخططاً لمجموعة من الصور القلمية التي ستنشر عام ١٩٢٤ بعنوان « في زماننا » ، وقبل ان يسلم النسخة النهائية إلى مطبعة «الجبال الثلاثة) في باريس (تاريخ التأليف غير معروف) كان قد بدأ بكتابة مسودة بعنوان (شخصي) . وتوجد منها نسخة بقلم الرصاص في اوراق همنغواي . ويذكر الدليل الذي أعده فيليب يمونغ وتمشارلزمان لمخطوطات هنغواي انها تبدأ بالكلمات الآتية : «ذات مساء حار في ميلانو حملوني إلى السطيح » (مخطوطات همنغواي ف ١١) ، امّا في المجلد المطبوع ، فقد أعيدت كتابة هذا المخطط في ضمير الشخص الثالث ، وظهرت بوصفها الفصل العاشر من كتاب «في زماننا» متطابقة مع ما نعرفه الآن تحت عنوان "قبصة قصيرة جداً " . غير انّ المرضة تدعى " آغ " بدلاً من «لوث» والمستشفى في ميلانو بدلاً من بادوا . وبايجاز يمنحنا هذا النص حكاية اقرب إلى الحكاية التي نستطيع تأليفها عن همنغواي نفسه استناداً إلى الرسائل والوثائق الأخرى من النسخة المتأخرة عنها ، وحين تمّ ترتيب الطبعة الأمريكية من (في زماننا) وضعت الصورة القلمية الأصلية الصغيرة «في زماننا» لكى تفصل بين القصص الاطول في المجلد الجـديد وبين مجمـوعـتين أصليتين كانتا في طور الاعداد لترقيا إلى مصاف القصص . بهذه الطريقة صارت الصورة القلمية العاشرة «قصه قصيرة جداً) وتحولت «آغ» إلى «لوث» « وميلانو) إلى «بـادوا» . لقـد اجـريت التـغيرات لتجنب مظاهر التشهير المكنة لأن «آغ» تشهیریة فهی اختصار لـ « آغنس » کها یقول هنمغواي (مناقشاً طبعة عام ١٩٣٨ من قصصه الكاملة . انظر : بيكر ، الرسائل المختارة ص ٤٦٩) .

لكن همنغراي كان ما يزال يفكر بهذه الحادثة ، فبدأ رواية بعنوان «برفقة الشباب ، خطط ان يتابع البطل نيك آدامز في مغامراته كسائق اسعاف «في قصة حب مع عرضة تدعى آغنس ، بيكر : آرنست همنغراي ، ص ١٩١١) . توقفت هذه المخطوطة عند الصفحة ٢٧ ، حين كان نيك في قطعة نقلية تتقدم إلى اوربا : لكن همنغواي استمر في الشفكير بهذه الحادثة عن شبابه حتى حول أخيراً أغنس إلى كاترين باركلي وأقرها بطلة في روايته وداعاً ايها السلاح» .

إذا كشرت النصوص ، كثرت الحكايات . فها الذي نستطيع ان نقوله عنها ؟ قبل كل شيء من الواضح اننا غير معنيين بفنان حيادي يؤلف شقائل جمالية متشابهة هنا ، بل بإنسان عنيد يحاول أن ينتج نصـوصـاً تشق طريقــهـا دون اعتراض كأعـال ، مـعتمداً في مادته على اكشر وقـائع حـيـاته ألماً . وما الذي يجب ان نفعله ، كمؤولين ، عند تغيير مكان الحكاية من ميلانو إلى بادوا ، ما دام لم يتغير شيء آخر ؟ لكل مدينة ايطالية كنيستها ، واسم بادوا أو ميلانو موجود لكي يولد بخصوصيته الواضحة «اثر الواقع) كما يدعموه رولان بارت ، وان يكن الاسم الدقيق للمدينة غير مهم . للحكاية القصصية بالطبع رواؤها الذي نادراً ما تمتلكه الواقعة الخارجية ، وشبقها الذي يمتد إلى ما وراء الاحداث التي ينشأ عنهما ، وبالامكان الآن مـلاحظة الحاجة إلى إضافة الشهوانية إلى أمر كان في حقيقتة قصة «فتى وفتاة» . كلمات لوث هذه عن «علاقة فتى وفتاة» كلمات عبثية حين تكتبها امرأة بقيت نائمة في السرير في الوقت الذي يقوم فيه حبيبها المعوق باداء عملها (قياس حرارة المرضى) في المستشفى بدلاً منها ، وبوصفها كلمات آغنس فـون كـوروفـسكى ـ سواء قـالتـها حقاً أو لم تقلها ـ فقد تكون دقيقة. يمكننا ان نلاحظ ان « الصغير » في الحياة الحقيقية لم يعد إلى الجبهة ، لكنها هي تطوعت لإبداء العون في الوباء . ولقد كتب لها بقدر ما كتبت له . وفي احدى المرات وصلتها خس رسائل منه في رزمة واحدة (بيكر : آرنست همنغواي ص ٧١) والسيلان الذي هز أبا همنغواي هزاً عميقاً إلى حد انه اعاد نسخ كتابه في زماننا إلى النائر بالبريد ، قبائلاً أنه فان يسمح بمثل هذه البذاءة في بيته » (مع آل همنغواي ص ٢١٩) كمان تلفيقاً واضحاً ، ولا نستطيع الا التخمين أو حقنة ».

يستجيب النص السذي انتجه همنغواي إلى عملية تحفيز مردوجة . فهو يريد ان يكون فناً ، ان يكون عملاً مكتملاً بذاته . لكنه ايضاً يريد ان يعيد كتابة الحياة ، ان يجعل بطله البديل عاشقاً اكثر انتصاراً ، وجندياً اكثر نشاطاً ، وانساناً اكثر تضحية مما كان المؤلف نفسه .

أين يترك هذا ناقد النصوص الأدبية ، ومعلمها وطالبها ؟ أرجو أن متشككين ومرنين . ولقد اخترت نص همنغواي هذا للنقاش لأنه قصصة قصيرة جداً ، ولانه اثاري منذ أن قرأته للمرة الأولى قبل التخرج . وبدأت بدراسته دون ان أعلم بها سأجده فيه . وقد قصمت بالتحليل الادبي أولاً ، ثم الدراسة الأدبية . ولم يكتسمل عملي . ونهي ناقص . ليكس . ورباً لم يتحقق هدفي أيضاً ولأصرح هنا ، انه أيضاً عرضة لسوء التأويل .

لا أقـــول اننا نطــرح البراعــة النقـدية التي تعلمناها من النقــاد الجــدد ، وبــالتأكــيــد لن أتخلى عن مــوقــفي . لكني اريـد ان اقــول اننا

نقترب من القصص بوصفها نصوصاً تتخللها الشفرات اكثر مما هي اختلاقات شكلية ، ويبدو في ان المدخل السيميائي يتيح للناقد والمعلم والمطالب والقارئء عالاً فكرياً اوسع ، وحرية أكبر ومسؤولية أجسم ، مما يتيحه المدخل التفسيري المجرد . ليس نص همنغواي هذا أعظم قصة رويت ، ولا مشالاً نظيماً ، بل هو صورة مصغرة ، ونموذج من كل القصص . افضل من كتبه ، لأنه اجتهد بجعله على هذا الشكل ، لكنه ما يزال بتصدع ، ما يزال اتصالاً يفحص ويرزن ، وليس صناً يُسبد . وكل اشكال الصنمية ، سواء أكانت في ويرزن ، وليس صناً يُسبد . وكل اشكال الصنمية ، سواء أكانت في الأعمال الادبية ، تعلمنا أسوأ الدوس ، أن نركع ونسجد حين يجب علينا بدلاً من ذلك ، أن نتح مع عملنا النقدي أشياء أنفل منا (ك) .



 (३) يعتـذر المؤلف لعـدم إدراجه ، قـصـة قـصـيرة جـداً ، لكني آثرت ترجمها عن كتاب همنـخـواي اسـتـكـالاً للفـائدة ، كما فعل المؤلف مــع قـصـة دايفـيـاين ، ــ (المـترجـم) .

تصة تصيرة جسدآ

قصة : آرنست همنغواي

حلوه ذات مساء حار في «بادوا» إلى السطح ، فاستطاع ان يطلً على المدينة من الأعلى . كانت السحب التي تقلفها المداخن تلتف في السياء ، وبعسد فترة من الزمسن خيم الظلام وظهرت الأضواء الكائفة . فاستطاع هو الكائفة . فاستطاع هو ولوث سياعهم من الأسفل وهم في الشرفة . جلست لوث على السرير . كانت ندية ونضرة في تلك الليلة الحارة .

بقيت لوث مدة ثلاثة شهور في الواجب الليلي . سرهم ان يدعوها تقوم به . وحينها أجروا العملية له ، هيأته لطاولة العمليات ، وتبادلا دعابة عن صديق أو حقتة . وقد ظلَّ تحت تأثير التخدير متبها ، حتى لا يهذي خلال ذلك الوقت الثرثار السخيف . وبعد ان صدار يقرى على القيام بعكاتين تعود ان يقيس حرارة المرضى حتى لا تنهض لسوث عن السرير . لم يكن هناك الأ القليل من المرضى ، وكانوا جميعاً على معرفة بعلاقتها . كانسوا جميعاً على معرفة بعلاقتها . كانسوا جميعاً عبون لوث . وحين عاد ماشياً عبر الصالات ، فكر ان لوث في سريره .

قبل ان يعود إلى الجبهة ، ذهبا إلى كنيسة «دوومو» ، وصليا . كانت الكنيسة معتمة وهادئة ويصلي فيها ناس آخرون . أواد أن يتزوجها ، لكسسن لم يتع لها مسن الوقت ما يكفي لتوجيه الدعوات ، ولم يكن عند أيّ منها وثائق ميلاد . ومع ذلك فقد شعرا بـانها تـزوجــا ، لـكـنــهـا ارادا ان يعلم الجــمــيع بزواجــهـا وان يوثقــاه رسمياً حتى لا يضيع .

أوسلت اليه لوث عدداً من الرسائل التي لم تصله إلا بعد اعلان الهدنة . وصلت خمس عشرة منها في رزمة إلى الجبهة ، فصنفها حسب تواريخها ، وقرأها من البداية إلى النهاية . كانت تتحدث كلها عن المستشفى ، وكم أحبته ، وكيف يستحيل عليها أن تواصل حياتها دونه وعن وحشة افتفادها اياه ليلاً .

بعد الهدنة اتفقا على ضرورة سفره إلى الوطن كي يحصل على وظيفة تيسر لها امر الزواج . ولن تعرد لوث إلى الوطن حتى يحصل على وظيفة طيبة ، ويكون بامكانه المجيء إلى نيو يورك ليلتني بها . وكان مفهوماً أنه لن يشرب ، ولم يرد أن يرى اصدقاءه ، أو أيّ شخص آخر في الولايات المتحدة . الحصول على وظيفة والزواج فقط ، وفي القطار من بادوا إلى ميلانو تنازعا حول عدم رغبتها في العردة إلى الوطن مباشرة . وحين كان عليها أن يودعا بعضها ، في عطة ميلانسو ، تبادلا قبلة الوداع ، ولسم ينتها منها إلا بنزاع ،

ذهب إلى امريكا على ظهر باخرة من «جنوا » ، وعادت لوث إلى برودينون لافتتاح مستشفى . كان الجر حاراً ومطراً هناك ، وقد عسكرت في المدينة كتيبة الجرأة . وفي غمرة اقامته في تلك المدينة المرحلة الممطرة شستاء مارس رائد الكتيبة الحب مع لوث ، ولم تكن قد جربت الايطاليين من قبل ، فكتبت أخيراً إلى الولايات المتحدة بان علاقتهم (السابقة) لا تزيد عن علاقة صبى بفتاة .

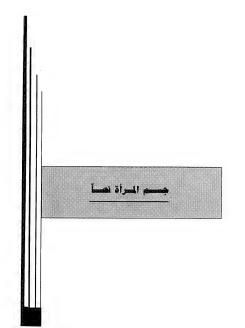
يا للأسف ، لأنه لا يفهمها ، ولكنه سيسامحها يوماً ما ويحس بالإستنان لها ، وتوقعت ، على نحو غير متوقع تماماً ، ان يتزوجا في الربيع . كانت تحبه كها أحبته دائها ، لكنها ادركت الآن انه حب فتى لفتاة . تمنت له ان يحصل على عمل عظيم وانها تؤمن بقدراته إيهاناً مطلقاً ، لأنها تعلم ان ذلك خير لها .

لم يستزوجها الرائد في الربيع ، ولا في أي وقت آخر . ولم يردّ إلى لوث اي رد على رسالتها إلى شيكاغو وبعد فترة وجيبرة أصيب بعدوى مرض السيلان من بائعة تعمل في خازن المواد الكهربائية ، بينها كنان راكباً سيارة أجرة في متزه لنكولن .

(حين كانت المدفعية تدك اشداء الخندق في «فوسالتا» جثا منبطحاً ، والعرق يتصبب منه ، وابتهل مصلياً : «رباه ، يا يسوع المسيع ، اخرجني من هنا . أيهًا المسيع ، اخرجن اخرجني . أيها المسيع ، اخرجك ، ارجوك اخرجني . أيها المسيع ، إذا حفظتني من الموت ، فعلت كل ما تقول ، الني اؤمن بك ، وساقول لكل من في العالم بانك وحدك المهم .

ارجوك ، ارجوك ابها للمسيح الغاني . انتقل القصف إلى مكان ابعد من خط القـتـال ، وتوجـهنا للعمل في الخندق ، وفي الصباح ارتفعت الشمس وكان الثهار حاراً ورطباً ومبهجاً وهادئاً ، وحين عاد في الليلة التالية إلى «مـيـســـــر» لم يـقل للفـتـاة التي صـعـد معـهـا إلى الطابق العلــوي في «فيلاروزا» عـــن المسيح شيئاً ، ولم يقــل لاي شخص ابداً .) .







من معتقدات الدراسات السيميائية _ وهو معتقد أتفق معه تماماً _
ان كثيراً عما نحدًه طبيعياً هو في حقيقته ثقافي . ان جزءاً من المعل
النقدي لهذا الحقل الدراسي هو عملية كسر الألفة المتراصلة ، أي
النقدي عن التقاليد ، واكتشاف شفرات كانت قد تأصلت إلى حد أننا
لم نعد نراها ، بل نظن اننا نرى من خلال شفافيتها الراقع نفسه . ولا
يكون هذا الاجراء مها وقوياً في مكان ، مثلما يكون في ادراكنا
لأجسادنا نحن . فنحن نظن أننا نعرف أنفسنا مباشرة ، لكن كلا من
الد نحن ، التي تعرف والد اأنفس، التي تُعرف تتخللها الشفرات
بعمق ، أي انها مشفران ثقافياً حتى النخاع .

يمكن أن يكون العنوان الفرعي لدراسة هذا الفصل : «مغامرات عصف في اللغة والأقب» . وقبل أن آسي على هذه المغامرات ، برغم دلك ، ينبغي في أن اقدم تحذيراً أو اتنصل ، خشية أن يُساء فهم عملي فأنا أريد أن اتحدث عن أجزاء الجسم ووظائف الجسم هنا ، لكن ليس كما يتحدث عنها متدب مختص بالتثريح والفيزيولوجيا . أن معرفتي لا تتجاوز معرفة أي هاو للجنس البشري ، غير أن اهتامي هنا لن يمس وقائع هذه القضية إلاّ على نحو غير مباشر . وبعض اشارات الجنس ، التي تعمل أيضاً في اللغة ، وخطاب التحليل النفيي والادب ، هي الموضوعات الاساسية في همله للدراسة . ويجب أن اعترف أيضاً أن الكثير ما يجب أن أقوله ليس المباريات في سياق أو آخر ،

برغم انني أعـتـقـد ان الصياغة ككل لم يتم جمع اوصالها بالكيفية الآتية تماماً ، الني انسـقـت الــهـا لا بوصفي داعياً من دعاة النقد النسوي ، بل بوصفي سيميائياً .

يمكننا ان نبدأ بتأمل الاسطورة التي أشاعها فرويد عن عملية التطبيع الاجتهاعي عند الانسان . واقبول «أسطورة» هنا ، وإنا اعنى ما اقول ، لعدة اسباب . فما يعطينا أياه فرويد لسر افتراضاً قاسلاً للاختبار ، شأنه شأن الكثير من المرويات الحدسية ذات القوة التعليلية ، مشابهاً بذلك البنى الأسطورية الأخرى ذات الدلالة الثقافية الكبيرة . وفي النظام الأسطوري الفرويدي ، يمرّ الطفل البشري بطقس تكريس جنسي يمكنه من الانضام إلى الطائفة الاجتاعية ، بطاقاته الليبيدية التي يروضها الخوف والحسد ، وبذلك يتحضر ويستاء ، مثل كل شخص آخر سواه . وفي هذا الاجراء الأسطوري لحظات حاسمة عديدة ، وربيا تكون لحظة النظرة الأولى ، أو لعلَّ من الأفضل القول ، الملاحظة الأولى للأعضاء التناسلية عند شخص من الجنس المقابل ، اكشرها أهمية . في الاسطورة الفرويدية ترى الطفلة الانثى قبضيب الذكر ، فتعى افتقارها إلى هذا العضو ، وتظل تعانى من عقدة الحسد على القضيب . ويرى الطفل الذكر جسم الانثى ، ويلاحظ افتـقـاراً ونقـصـاً ، فـيـضع في ذهنه احتمال ان يفقــد عضوه الخاص . وهكذا يمشى في ظل الخوف من الخصاء .

هناك جرانب أخرى من السيناريو الفرويدي بالطبع ـ المشاعر الاوديبية ، استبدالات الرغبة ، وغير ذلك ـ غير ان المسألة الاساسية بالنسبة إلى هدفنا هي ما أمامنا . وبعملية تضاد ثنائي ، يتسم به الفكر

الإنساني ـ في كل من المنطق وعلم الاساطير ـ تم تحديد الذكر والانثى بوصفها اكتهالاً ونقصاً ، حضوراً وغياباً ، زائداً وناقصاً ، تشغيلاً وتعطيلًا . فالمهبل والقضيب بوصفها غياباً وحضوراً . اي الفتحة التي تحتاج إلى ما يملُأها ، والعصا السحرية التي تملُأها _ يبدو انها يتقاسان عالم الجنس فيها بينها . وهذا صحيح ليس عند فرويد وحسب ، بل في عسالم النكات ، والحكايات الشعبية والخرافات أيضاً . لكنّ هناك عقبة مع هذا التضاد الثنائي الصرف ـ الـذي لا يعكر عالم الجنس الشعبي الصريح والحميم ، لكنه يتسبب في اضطراب كبير بالنسبة إلى الدكتور فرويد الذي درس التشريح ولا يمكنه ان يتخاضى بسهولة عن اجزاء مهمة من الجسم . وبتحليل الجنس البشري وإعادة بنائه استناداً إلى هذا التضاد الثنائي الكامل من الغياب والحضور ، يكتشف الدكتور الجيد ، شأنه شأن الطفل الذي يفكك الساعـة ويركبها ليعرف كيف تعمـــل ، انه نسى جزءاً منها . وهذا الجزء الذي لا يتناسب مع المخطط الثنائي الصرف ، هو ما كان يسميه فرويد (في مقالته عن الصنمية) «قضيب المرأة الواقعي الصغير أي البظر ، وقد صار هذا المظهر الذكري الملحق بالجسم الانثوي عبءاً كبيراً على فـرويد . لأنه يشـوه تناظر الغـيــاب والحضور . وهو يسميه «النمط الاولى الاعتيادي لعضو كان يُنظر اليه نظرة نقص! (الصنمية ، في كتاب الجنس وسايكولوجية الحب، ص ٢١٩) . وهو يقوم بكل ما يمكنه للتهوين منه ، وانتقاده ، ومحوه من خطاب الجنس.

سنعود إلى هذا المحـو فـيها بعد ، ولكننا يجب ان نفصل أولاً بين الاشــارة وبــين مـرجـعــهـا الخــارجـى مـؤقــــاً ، لكى ننظر في الشــروات

العجيبة التي تدخرها كلمة «بظر» ""Clitoris في اللغة ، فحتى لفظها لم يستقر في اللغة الانكليزية . فتضع اكثر المعاجم البريطانية النبر على المقطع الثاني ، بينها تضعه بعض المعاجم الامريكية على المقطع الاول . أمَّا (معجم اكسفورد الاتكليزي) الذي يمثل الخلاصة الوافية للإستعمال التاريخي ، فيضع خطين امام الكلمة ، مشيراً إلى أنها «لم يتم تطبيعها في اللغة الانكليزية) . يا للمناسب ، يا للطبيعي ، انّ هذا العضو غير الطبيعي ، هذا اللسان الذكري الذي التصق سراً بجسم الانثى ، يجب ان لا تُطبِّعه اللغة ايضاً . هل ذلك مجرد اتفاق ؟ ليست لدينا كلمة عامية للتعبير عنه يمكن ان تحل على هذه الكلمة ، أي ليست لدينا كلمة انكليزية قـديمة تنقش ، مثل الحروف الـرونية القديمة ، على مناضد الدراسة . لدينا صيغة اختزال عن الدال "Clit" التي أظن أنها صياغة حديثة ، ولقد عثرت في مكان غريب ، مثل الرسائل الاستمنائية التي كان يكتبها جيمس جويس إلى زوجته عُرفاً ، نورا ، عدة مرات على كلمة Cockey وهي صيغة تصغير للكلمة الذكرية التي تشير إلى البظر على نحو غامض. وبغض النظر عن هذه الصياغات لا يبدو ان لدينا كلمة أخرى للدلالة على هذا العضو غير المطبّع .

ولدى المعجبات الكثير عما تقوله . يعطينا «معجم اوكسفورد الاتكليزي» التعريف الآني : «مشيل للقضيب الذكري ، يقي عضواً غير مكتمل النمو لدى انات الفقريات العليا» ، ويوثبة قياس ، وطفرة ، وقفزة من هنا إلى النتيجة القائلة ان كل انثى انسانية تولد ولديها هذا العضو غير ان معجم اكسفورد الاتكليزي يترك لقرائه إستخلاص هذه النتيجة . ويعطينا هذا المعجم الاتكليزي الجيد الاصل الاشتقاقي للكلمة أيضاً. لقد وردت هذه الفردة الانكليزية الحوشية النابية مباشرة من الكلمة الاغريقية كلايتوريس "Kleitoris" المشابهة لها في المعنى . ويضيف المعجم ان هذه الكلمة "دبها كانت مشتقة من الفعل klei ein الذي يعني : يوصد أو يغلق . ويتابع معجم وبستر غير المختصر معجم اوكسفورد ، لكنه يؤكد أن الكلمة الأغريقية مشتقة من الفعل الذي يعني : يقفل. هكذا قامت اسطورتها المعجمية : تكهن في نص واحد قدم نحت لافتة احتراس «ربها في وفي النصوص اللاحقة نُسيت هذه الد «ربها» وتحول التكهن إلى علم .

وسيسمح لنا المعجم الاغريقي _ الاتكليزي لـ (ليدل وسكوت) ان نمود إلى التكهن الابداعي مرة أخرى . فكلمة كالايتوريس Kleit المتكون ونادرة معاً في الاغريقية ، وقد ظهرت للمرة الاولى في القرن الثاني بعد المبلاد في نص طبي كتبه شخص اسمه روفوس بعنوان (في التسمية) ، وقد استخدم روفوس الفعل : يتبظر ، بمعنى «التبظر» أو لمن البظر . وللكلمة الاغريقية (كالايتوريس) معنى ثاني ، وهو صياغة متأخرة أيضاً عشر عليها في حوار عن الأنهار منسوب لبلوتاخ الزائف وهذا المعنى الثاني هو «الجوهرة» أو «الحجر الكريم» . ولم يُمن معجم معاصر ببحث قضية الترابط بين هذين المعنين ، بوغم ان العمليات الاستعارية المشابة غالباً ما تربط أعضاء الأثنى التناسلية بالجواهرة وفي الادب .

 الباب أو «يحكم المزلاج» كها تقول معاجم اللغة الانكليزية ، غير ان الاسم (كلايس) موجدود فيه بصعنى : مزلاج باب ، ماسكة ، سنارة ، وفي اليونانية المتأخرة (صفتاح) . ومع ذلك فكل ما يعطيناه معجم وبستر من هذا الغنى الاشتشاقي هو الاغلاق الوجيز . ومن الواضح أن هناك ما هو أكثر من هذا . وواضح أكثر ان الاسم «مزلاج» أو «مفتاح» هو المرشح أكثر من الفعل «يغلق» لكي يكون جنر كلمة «كلايتوريس» عبر عملية استعارية واضحة تقوم على المشابهة الايمقونية . والارتباط بين الصفة (راسع) والمعنى الثاني (جوهرة) يبدو واضحاً أيضاً .

وأخيراً فان العلاقة بين المعنين الأولي والثانوي ـ العضو الجنسي والحجر الكريم ـ شبيهة بها يكفي لروابط استعارية اخرى تتقدمن اعضاء ذكرية ينبغي ان لا تفاجئنا . لكن كيف ضاع كل هذا ؟ كيف افائت كل هذه البنية التبادلية من عيون المعجمين ؟ إننا هنا في حضرة عملية واسعة من الرقابة ، فيها أرى ، ليست بالطبع رقابة سياسية ، بل رقابة تشغير سيميائي يعمل على تطهير نصوص ولغة اشياء عمل الناس على اخدفائها قروناً عديدة . وهذه الشفرة لاشعورية في عملها وقوية في فعلها ، لانها تستمد قوتها من خوف ذكوري عميق يكنه الذكور للجنسية الاثنرية .

ويتخذ الخوف الذكوري من الجنسية النسوية صوراً كثيرة ، ابسطها واكشرها اعتدالاً الشعور بان النساء يجربن اشباعاً اعمق واشد جنسياً مما عند الرجال . وكها تقول إحدى الشخصيات في قصة (تذكار من البابان) لـ انجيلا كارتر : «لقد اخبري انه حين كان معي في السرير شعر بأنه مثل زورق صغير في خضم بحر عاصف . . المشخص الذي يشعر همذا الشعمور يابساني نحيل البنية يهارس الحب مع فتاة انغلوسكسونية ، فارعة الطول . لكني أحسب ان رجالاً كثيرين بغض النظر عن بنيتهم العظمية والعضلية مروا بالشعور نفسه في مناسبات مشابة . وهناك رهبة ذكورية من الاستجابة الانثوية رهبة غالباً ما تظلل على استعداد للتحول إلى عداء . وتعبر عن هذا الشعور ملاحظة كلاسيكية يدلي بها عاشق بريطاني على امرأته في اثناء عراك ينهي علاقتها . يقول واصفاً فعل الحب بينها : "كنت سألتذ اكر لو كانت لذتك أقل » .

يبدو الشك في كون المرأة اكثر حصولاً على اللذة الجنسية من الرجل في مختلف الصور وفي كثير من الشقافات الانسانية . وفي الكتاب الشالث من (مسخ الكاتنات) لـ أوفيد يقول جوبيتر مازحاً مع جونو : «أنشن ايتها النساء تحصلن على لذة في الحب أكثر من أزواجكن . ويذكر أوفيد ان جواب جونو كان نفياً لذلك. وتتم تسوية هذا النزاع باللجوء إلى تبريزياس ـ الذي تحول ذات مرة إلى امرأة وعاش كذلك سبع سنين قبل ان تستجد الظروف التي تسمح له باسترداد جنسه الذكوري الأول . يقدم أوفيد جواب تبريزياس على سئال الألهة باقتضاب (أيدجوبيتر) . وفي حين تغضب جونو ، فتصيب الحكم المنحوس بالعمى ، يعوضه جوبيتر بأن يعطيه البصيرة، أي القدرة على استبصار المستقبل .

لا بد ان نتوقف عند عدد من الجوانب في هذه القصة . الأول ان تيريزياس اختار بحريته ان يعود بصورة ذكر . وهكذا فان تأييده

لوجمهة نظر جوبيتر يّهرن الجنس ايضاً . نعم ، لدى المرأة لذة اكبر ، لكن لسدى الرجل سلطة اكبر . وكنان تيريزياس يعرف ماذا يعني القضيب ، يعرف انه لم يكن اللذة ، بل القرة والسلطة . ولقد كان اوفيد رومانياً جيداً . وككل روماني جيد فقد قلل من قيمة الاختلاف في اللذة التي يجربها الجنسان ، قياساً إلى الطريقة التي يتم بها وصف اللذة في مصادو الاغريقية التي تجعلها كها يلي : _

لو كانت أجزاء متعة الحب عشرة أعشار

(مقتبس عن : في مرن ل . بلوغ «التنوع الجنسي » شيكاغو ، ١٩٧٦ ص ١١٤) .

توجد اساطير مشابة في ثقافات أخرى اشهرها اسطورة
«بانغاسفانا» الهندية ، كها ترويها المهابهراتا . وبوسيلة انقلاب جنسي
عائلة لوسيلة تيريزياس ، ينجب الملك بانغاسفانا مئة ولد ، رجلاً ،
ومئة اخرين ، امرأة . ثم يسألها الأله اندرا ان كانت تريد ان تصير
رجلاً مرة اخرى . فترد بالنفي : «ان للمرأة في وحدتها مع الرجل
متعة اكبر دائيً . ولذلك اختار أن أكون امرأة ، . بالطبع كان الملك
يريد الاولاد أصلاً ، ولقد تعرض لغضب اندرا باداء طقوس منكرة
للحصول عليهم ، وفي الحكاية ، لا يحسب إلاً عدد الاولاد . فإذا
للحصول عليهم ، وفي الحكاية ، لا يحسب إلاً عدد الاولاد . فإذا

اللذة الجنسية من الهند إلى روما تقابل القوة . للرجال القوة

وللنساء الله ق ، في جميع نسخ الاسطورة . لكن ليست هذه القصة كلها . فكلها تحركت الاسطورة غرباً ، ازداد اهمال اللذة نفسها . لقد دفع بانخاسفانا ضريبة عالية لكي يبقى امرأة . أمّا تيريزياس فلا . ولذة المرأة في اليونان ، تسعة أضعاف لذة الرجل . وفي روما ، كلّ ما نعرفه ان تيريزياس لم يرد ان يختلف مع حاكم السموات .

هـل من واقع وراء هذه الاسطورة ؟ هل للنساء لذة أكبر ؟ لسنا نعرف ولا يهم ان نعرف . ما يهم ان الذكر يخشى ان تكون هذه الحالة حقيقية . وفكرة النهم الجنسي الذي لا يشبع لدى المرأة هي الني تكمن وراء تحريم التلمود لأن تمتلك الارملة عبـداً ذكـراً أو حـتى ان ترعى كلـاً .

وهناك اجبراء عاثل في ما يسمّى «ختـان النساء» ، وهي عارسة كانت معروفة في العالم الإسلامي ، ولا سبيا في شهال افريقيا . ويعني الختان في هذه الحالات استئصال البظر في الاساس . وما نتحدث عنه هنا هو خصاء نسوى .

وها هي الطريقة التي تصف بها فيرن . ل . بلوغ هذه المارسة في كتنابها «التنوع الجنسي» : «يتم نتان الذكور باحتفال عام مهيب ، أما ختان النساء فخاص دائمًا ، حيثما كان مرجوداً . لم يرد به نص في القرآن . وربهاً كان من غملفات الجاهلية في فترة ما قبل الإسلام . وفي بعض الجاعات تفرز إبرة وخيط في أعلى بظر الفتاة الشابة ، ثم يسحب إلى الأسفل . فيقتطع ما يكون بارزاً من البظر . وفي جماعات أخرى لا يقتطع منه سوى طرفه الأعلى . وفي بعض المجتمعات ، ولا سيا في جنوب مصر والسودان ، صدار من الاعتيادي أن يجري ختان أكثر قسسوة فيُقتطع الشفران الأصغر ، وفي بعض الأحيان الأكبر ، ايضاً . وقد جرى في مصر أيام المرحوم جال عبد الناصر نقاش واسع لمنع الحتان النسوي ، منذ أن ادانته لجنة الأمم المتحدة بوصفه تعذيباً ، تقطيع أوصال للفتيات . وسعت السودان أيضاً لإلغاء هذه المارسة واقرت بعض التخصوصها .

من التناقضات المتأصلة في خسان النسوة في البلدان الإفريقية المسلمة ، انَّ المسلمين يعتقدون ويعلمون ان البطر هو مصدر ونبع الشبهوة الأنثوية . وهذا يعنى ان استئصال البظر محاولة متعمدة للتقليل من حساسية المرأة ، وبالتالي ، فإنها تتعارض مع القرآن الكريم . وقيد ادعى احد السودانيين الذين برروا هذه المارسة ان : «ختان النسوة يحروهن من قيد الجنس ، ويمكنهن من تحقيق مصرهن الواقعى كأمهات . ان البظر هو اساس الاستمناء عند النسوة . وهذا الاستمناء مألوف في المناخ الحار . والأساس الروحي للاستمناء هو الاستيهام ، وفيه تولد المرأة صوراً جنسية ، . من الواضح ان استئصال البظر لا يحول نهائياً دون الشعبور الجنسي ، لكنبه يجعل المــرأة ابطأ في اسـتجابتها ، ويدعوها إلى مزيد مــن الوقت لبلوغ حالة اللذة القصوى . وكثيراً ما جعل هذا النسوة يشجعن ازاوجهن على تناول الحشيش والمشروبات الأخرى لعدم التعجيل بالاداء . اما الاستئصال الجيذري كما مورس في بعض البلدان الإسلامية (مثلها في اي مكان اخر) فيترك المرأة بـلا قدرة على بلوغ حالة اللهذة القصوى ، (۲۲۹ _ ۲۲۹) .

في تقديم البراهين على استئصال البظر ، لا أريد ن أفرد الثقافة الإسلامية أو الإفريقية عن سواها . بسبب واحد هو أننا إذا نظرنا وجدنا الأطباء الفكتوريين يارسون هذه العملية على نساء جامحات ويزعمون ان لها تأثراً مهدئاً عجيباً عليهن . لكن المهم ان هذا الطقس ، سواء أكان قبد اقرته العادة أم سوَّغته المارسة العيادية ، ينوب مناب الخيوف والرغبات الذكورية الواسعة الانتشار ، أن لم تكن ، العالمية الشاملة . ولقد كان هذا الإجراء في أوروبا الغربية منذ عصر التنوير حتى الآن ، اجراء سيميائياً في جوهره ، لا يتم تنفيذه على اجساد النساء الحقيقيات اللواتي يتألمن ، بل يكتب في ثنايا النسوص المطبوعة . غير أن النصوص خلقت نصيبها من الألم ، كما تفعل النصوص في الغالب . واود الآن ان أركز على ثلاثة نصوص معروفة تهتم بالجنس لدى الانثى ، مسلطاً الضوء بشكل خاص على حظ البظر في هذه الاعمال . والنصوص الثلاثة هي : رواية جون كليلاند الاباحية التي صدرت عام ١٧٤٩ « مذكرات فاني هل، ، وكتاب فرويد : «ثلاث مقالات في نظرية الجنس) الطبعة الالمانية ١٩٠٥ ، والطبعة الانكليزية الاولى ١٩١٠ ، والطبعة المنقحة الاخبرة ١٩٢٤ ، والطبعة الانكليزية الاخيرة ١٩٥٣ م . ورواية د. هـ . لورانس اعشيق الليدي تشاترلي) . (طبعة المؤلف الشعبية . (1979

أدخل جـون كليـلاند الراوية الاباحية إلى الأدب الإنكليزي فعلياً في عـام ١٧٤٩ في قـاني هل، التي مـا زالت شعبية جداً ومفيدة في ما نرمى إليـه هنا ، ما دامت خير شاهد على الاسقاط الذكوري . يعطينا كليلاند الجنس ، ليس كها كان ، أو كها هو كائن ، بل كها اراده رجال ذلك الزمن ان يكون . «فاي» سليلة ادبية لـ «مول فلاندرة عند ديفو ، وجدة بعيدة لمحاصرتنا «خافيرا هولاندرة ، انها اسعد الصيادين الذين نقلوا تجاريم في لغة بجازية انيقة لا تسمى فيها الاشياء باسهائها. وغالباً ما يوصف الجنس ، ومنذ وقت مبكر بتفصيل عبب ، ولكن دائها بها يتفق مع شفرة الفضول التي لا تحدد ما يروى وحسب بل تسيطر ايضاً على يرى ، وتوصي بها سيقع ، وبالنسبة إلى ما نرمي اليه هنا ، فيان السهات الأساسية للشفرة هي ما ياتي : _

١ ـ لا توجـد طريقـة لتحقيق الاشباع الجنسي للمرأة إلا بايلاج «الالة»
 الذكرية في «الفتحة» الانثرية .

٢ - حجم اللذة الأنثوية يتناسب مباشرة مع حجم «الالة » الذكرية .

ما لم يكن الذكر غير كف، (وهذا شيء نادر الوقوع في عالمنا)
 فان اللذة تحصل لكلا الجنسين في وقت واحد ، ويستدل عليها
 بالقذف المتزامن عند كليها

 عدد مرات الانسباع الذي تحققه المرأة مساو لعدد مرات الاشباع الذي يحققه الذكر ، إلا إذا كان الذكر غير ملائم . ولا يمكن للانفى ان تحقق مراتٍ من الاشباع اكثر من الذكر .

 الأعـضـاء التناسليـة الذكـرية مـوصـوفة بتفصيل واضح ، ومتفردة بسهات بينة ما أمكن الوضوح .

٦ ـ الأعـضـاء التناسلية الانثوية موصوفة بنوع من التبثير الخافت وكأنها

مرشوشة بدهان سائل ، ولـذلك لا يوصف منهـا سـوى لون الشـعـر ، وبالتأكيـد فان البظر غير مرثي ، وغير موجود بالنسبة إلى كـــل المرامى العمــلية .

هناك قوانين أخرى تغطي الشفرة الشبقية في ه فاني هلى .. با في ذلك الربط المتواصل بين اللذة والالم عند المرأة ، والحصانة الكاملة من عدوى الاصابة بالامراض التناسلية عند جميع الشخصيات والاصرار الطاغي على إن كل شيء بخير إذا انتهى بخير _ لكنّ أهم ما لدينا هو القرانين السنة المذكورة . ان اختفاء البظر (القاعدة ٢) هو في الحقيقة نتيجة طبيعية للقاعدة الاولى _ القاعدة الاساسية للكتاب كلسه ، إذا صح القرل . لا يمكن للمرأة ان تحقق الاشباع الكامل وحدها ، ولا يمكن حتى لامرأتين ان يحققاه ، اذ العضو الذكري وحده هو الذي يرضى رغبة المرأة المنارة :

" القيت بنفسي على السرير ، وتمددتُ . . مفكرة بأية وسيلة يسمكن ان تسلي أو تهدىء اضطرام غيظي وفوران رغباني التي تشير جيعاً بقرة إلى قطبها الاخر : الرجسل . وشعرت عسلى السرير كأنني أبحث عن شيء تضمه يداي في حلم يقظة ، ولا اجده ، فدودت لو بكيت من الغيظ ، وكلّ عضو في يتوهج بالنيران الزائفة . واخراً لجأت إلى العلاج الوحيد الحاضر ذلك العلاج اللاحياي يكمن في المحاولات الحائبة للاصابع حيث لا يتبح صغر المسرح المكان الكافي لفعل ، وكليلاند ، فان هل ، ص ٣٤ ـ ٤٤) .

تأتي هذه الفقرة بعد فقرة أخرى تحقق فيها فاني العذراء نوعاً من الذروة عن طريق «تشبيك الاصابع digitation » (وهي التجربة الوحيدة في الكتاب) . وهكذا تكون الفقرة الثانية بمثابة تصحيح للفقرة الأولى لـ لتؤسس القاعدة الأولى - أي ضرورة « الآلة » الذكرية للاشباع الاشوي الكامل ، وتعاليها على كل شيء . وحتى حين تستعمل فاني البريئة من قبل شريكتها في السرير «فييني» للحصول على بعض اللهذة الجنسية ، فإنّ هذه الشريكة تستعمل يد فاني وكأنها العضو الذكري المفقود . تشبيك الاصابع وسيلة مطاودة فاشلة داتاً في رواية «فاني هل ، لأن الانامل المنشغلة لن تجد الشيء المناسب فقد استبعده المؤلف ، أو استبدله بشيء اخر كها سنرى .

في الأربعة والعشرين وصفاً ، تقريباً ، من اوصاف جسسم المرأة ، البارزة حياناً وفي ختلف الاصقاع المحسوبة لكشف المحجوب بأوضح ما يمكن عن الاعضاء التناسلية الانثوية ، ما من اثر للبظر يمكن تتبعه ، غير ان العضو ليس بغائب تماماً عن الكتاب . فقد ذكر مرة واحدة لا غير ، ولم يحدد باسمه الصريح بالطبع ، ما دام لا يُسلس تصريحاً إلى الاعضاء الجنسية في هذه النصوص المجازية جداً . ولكنه لم يُعطَّ إبضاً المحالجة النشريفية بسخاء التي حظي بها «العاج الحي المعضو الذكري ، فهو جرد «زائسة علمة لحمية ناعمة» . ص (٩٥) . وحتى في هذه الناسبة الفريدة ، لم يكن البظر مرئياً فعلاً ، بل وجده شاب كان يستكشف بأصابعه ما تسميه فاني نفسها «اسرار الظلام والعمق اللذيذ» (ص ٩٩) . وبتعديل تشريحي طفيف ، وضع كليلاند البظر في سفوعه في «الابوب الناقل للذة الناعمة » . قد اعطانا كليلاند في كتابه يوتوبيا شبقية ، يوتوبيا البقارى « الذكري يوتوبيا البقارى « الذكر يوتوبيا البقارى ، الذكر يوتوبيا المغارى أن المغر النفاصيل .

هذا كلّ ما يحتاجه الحلم اليوتو اباحي في عصر العثل . وهذه الترتيبات غير محكة بالنسبة إلى المحلل النفيي العيادي . وكان سيغموند فرويد ، الطبيب المختص يعرف التشريح جيداً ، وكان يهتم بهذا العضو العنيد على نحو آخر مباين ، ولكونه اكثر تحضراً من ان يبتم واكثر علمية من ان ينقله إلى مكان اخر ، فقد امره بالكف عن الرجود والإختشاء ، وها هي اهم فقرة في كتابه «ثلاث مقالات في نظرية الجنس ، (نيويورك، ١٩٧٥ ، ص ٨٦ ـ ٨٧) :

مناطق السبق لدى الرجل والمرأة :

وليس لديّ ما أضيفه إلى ما تقدم إلا ما يلي : ان المنطقة الشهوية السباقة لدى الاناث من الاطفال مركزة في البظر ، فيهي من ثمة مناظرة للمنطقة التناسلية الذكرية في حشفة القضيب . وكل ما خبرته من الاستمناء لدى صغار البنات متصل بالبظر ، لا بأجزاء الاعضاء التناسلية الخارجية التي تصبح ذات اهمية للوظيفة الجنسية المتأخزة . . . بتأثير التغرير إلى شيء غير الاستمناء البظري ، وإلاّ فيهر حدث استثنائي كلية ، إلى شيء غير الاستمناء البظري ، وإلاّ فيهر حدث استثنائي كلية ، صغار البنات ، شكل تقلصات في البظر ، وانتصابات ذلك المفو صعدار البنات الحكم على المظاهر الجنسية للجنس الاخر حكماً مصيباً من غير ما تعلم ، فهن يقتصرن على تحويل الصبية إلى ما يحدث في عسيسة من أحاميس مستمدة من العمليات الجنسية التي تحدث فن .

فإن أردنا فهم كيف تصبح البنت الصغيرة امرأة ، فلا بدّ من تتبع ما تصير اليه قابلية البظر للتهيج هذه . وان كان البلوغ يطفر

باللبيدو لدى الصبية طفرة كبرى ، إلا إنه يتميز لدى البنات بموجة جديدة من الكبت تخص البظر مباشرة . وبذلك يقع الكبت على جزء من الحياة الجنسية الذكرية . وهذا الكبت الذي يحدث في البلوغ لدي المرأة ويتسبب في تدعيم العقبات الجنسية يصبح اذ ذاك منبهاً للبيدو لدى الرجال ، ويقسره على رفع مستوى نشاطه ، وتصحب رفع مستوى اللبيدو مبالغة في التقويم الجنسي لا تتبدى بكامل قوتها إلاّ بالنسبة إلى امرأة تتمنع وتنفى الجنسية عن نفسها . ويظل البظر محتفظاً بدوره في نقل التهيج إلى الاعضاء الأنشوية المجاورة حيث يباح في النهاية الفعل الجنسي ويهتاج البظر ذاته ، على نحو ما تستخدم نشارة خشب الصنوبر لإشعال النار في كتلة من خشب اصلب . ولا بدّ عادة _ قبل حدوث هذا التحويل _ من انقضاء فترة تكون فيها المرأة الشابة مفتقدة الحس ، وقد يدوم فقدان الحس هذا ان أبت منطقة البظر التخلي عن قابليتها للتهيج ، وهو حدث يمهد له نشاط هذه المنطقة في الطفولة . ومن المعروف ان فقدان الحس لدى النساء ظاهري وموضعي فحسب . فهن يفتقدن الحسّ عند فتحة الفـرج ، ولكنهن قابلات للإستشارة في البظر بل في مناطق اخرى . ويجب ان نضيف إلى هذه الدوافع الشهوية لفقدان الحسّ الدوافع النفسية التي تخضع للكبت أيضاً .

فإذا ما نجع تحريل قابلية التنبيه من البظر إلى فتحة الفرج ، تكون المرأة قد غيرت منطقتها السباقة من أجل النشاط الجنسي اللاحق. على حين يستبقي الرجل منطقته منذ الطفولة بدون تغير ، ويؤلف هذا التغيير للمنطقة السباقة موجة الكبت عند البلوغ - وفيها أيضاً تطرح الذكورة الطفلية جانباً - الشروط الرئيسية لتغضيل النساء العصاب . ولا سيّما الهستيريا فهده الشروط اذن وثيقة الصلة بجوهر الانوثة ، (١) .

نحن نعرف الان ان فرويد كان على خطاً في ذلك . فالمرأة «الطبيعية ، عنده التي يتخلى بظرها عن قابليته على التهيج الجنسي مجرد أسطورة . وإذا وجدت ، فلأنه خلقها أصلاً ، حتى لو خلق معها عـداً لا يحصى ممن يريدون وجـود هذه المرأة ، ولكنهـم لا يستطيعون المطابقة بين اجسادهم وشفرته . وفي قراءة هذه الفقرة نقدياً ، ما ينبغي ان يستوقفنا بوصف تناقضاً صارخاً ، هو إرتداد فرويد الإعتذاري إلى الخطاب المجازي في الحق الإباحي في المتصف. ويذكرنا تعبير «نشارة خشب الصنوبر لإشعال النار في كتلـة من خـشب أصلب، بلغـة كليلاند قبله ، أو ربمًا بالخطاب الذي يستعمل حالياً في الكتب التعليمية المؤلفة للزيجات الجديدة التي ترعاها المؤسسات الدينية فتوجه اهتمام الازواج الشباب إلى سلوان المتع الشرعية . لقد وقع فرويد اسير شفرت الثنائية الخاصة . المرأة غياب ، والرجل حضور ، وينبغى ان يذهب «قضيب المرأة الصغير» البغيض ، كما يسميه «لان كل من له يعطى فيزداد ، ومن ليس لها (٢) فالذي عندها يؤخذ منها ، والعبد البطال اطرحوه إلى الظلمة الخارجية ، هناك يكون البكاء وصرير الاسنان ، (انجيل متى . (T . _ T9 : YO

 ⁽١) اعتمدت في هذا المتطع على الترجمة العربية للمؤلفات الأساسية في التحليل النفسي ،
 فرويد : ثلاث مقالات في نظرية الجنس ، ترجمها عن الألمانية سامي محمود على ، واجعها مصطفى زيور ، دار المعارف بعضر ، ١٩٦٣ ، ص ٩٦ - ٧٧ . (المترجم) .

⁽٢) هنا يستعمل الانجيل ضمير التذكير في الأصل ١ من ليس له . . . ١ (المترجم) .

يجيء د.هـ . لورنس ، بالطبع ليحصرونا من عمليات الكبت الجنسي التي نصاني منها ، وهو يذكرنا بذلك ، في المقدمة التي كتبها للطبعة «الشعبية» الكاملة من «عشيق الليدي تشاترلي» .

"تلك هي المسألة الواقعية في هذا الكتاب . أريد للرجال والنساء ان فيفكروا ؟ بالجنس على التام والكيال ، بنزاهة ووضوح . وحتى حين لا نتصرف جنسياً حتى نصل إلى درجة الاشباع الكامل ، فالنكفر على الاقل جنسياً باكتهال وصفاء . كل هذا الحديث عن الفتيات والمدربة التي هي ورقة بيضاء فارغة لم يكتب عليها شيء عض هراء . إن الشابة والشاب في شرك معذب واختلاط مضطرب من المشاعر والافكار الجنسية التي لا تحلّها الا السنين وحدها . وستحملنا سنين من التفكير بالجنس ، وسنين من التصرف المكافح في الجنس أخيراً إلى حيث نريد أن نصل ، إلى عفتنا الواقعية المحققة ، ولا إلى المناحرة المجانى ، ولا إلى المناحرة المجانى ، ولا يتدخل أحدها بالآخر ، . (ص ٥) .

برنامج طموح . كم اقترب لورنس من تحقيقه ؟ فقرتان مهمتان ستوفران الجزء الأكبر من الجواب . الأولى همي اشهر ما في الكتاب ، وفيها يلعب حارس الطرائد ، ميلورز ، دور طبيب مع كوفي تشاترني حرفياً - ويعطيها محاضرة عن خصائصها التشريحية بلهجته الشمالية المحبية :

لقد صار لديك ذيل جميل ، قال لها بلهجته الحلقية اللطيفة . .
 لقد صار لديك أجمل ما لدى الجمعيع من "حر" . إنه أجمل "حر"
 استكته أمرأة . كل شيء فيه أمرأة واقعية كالبندقة . لستِ كالفتيات

اللواتي حرهن كالبرعم الناتىء ، مثلها هو حال الأولاد . لديك عجيزة كأنها تحمل العالم عليها .

وحين كمان يتحدث كمان يمسد الذيل المدّور برفق ، حتى شعر وكمأن نمازاً انزلفت منه إلى يديه . فممّس بأطراف أصابعه فتحتي جسدها السريتين ، مرة بعد اخرى بفرشاة صغيرة ناعمة من النار .

 فؤاذا تغرطت أوبلت ، فسعرت بالسعادة . لا أريد للمرأة إلا تبول أو تتغرط ٤ . لم تستطع كوني أن تمنع نفسها من اطلاق ضحكة مفاجئة ، لكنه استمر بلا حراك .

هـذا حـق . . هذا حق ، . ها هو غـائطك وبولك . أضع يدي فــهها وأحـبك من أجلها . . أحـبك . لديـــك حر امرأة مناسب ، فخور بنفسه . ولا شيء يعيه ، (^{cr)}(ص ٢٦٣) .

لا بد من صلاحظة جانبين في هذه الفقرة : الأول ان انوثة كوني تتحدد كنشيض للذكورة . «ذيل هما جميل ، لائه ليس كممثل ذيل «الأولاد ، الشاني والاهم ، فقدان شيء ما في عاضرة النشريع . فالرذاذ الاباحي الذي يزيل الاوساخ عن صور بجلات الخلاعة الجميلة قد مس هذا المشهد أيضاً متجاوزاً ذلك العضو الذي فيه من الاولاد الكثير مما ينتمي إلى «حر امرأة مناسب» .

ويعـاود العــفـو العنيد المختفي ، وليس المنسي ، الظهور في فقرة أقل شــهــوة من مشهد الحب الذي تأملنا فيه تواً . وها هو ميلورز يخبر

 (٣) الفقرة ، على طريقة لورنس ، مليئة بالصامية المكشوفة التي حاولت تلطيفها قدر الامكان .

كـوني عن السلوك الجنسي لزوجته السابقة .

«كانت تعاملني بجفاء . ولقد صارت كذلك إلى درجة إنها لم تعد تستجيب حين كنت اريدها : ابداً . كانت دائهًا تضعني جانباً . ثم حين كانت تفرغ منى ، ولم أردها تتحول إلى حمامة وديعة وتريدني . وحين أرغب فيها ، لم تكن ابداً تفرغ حين أفرغ أنا . ابداً . كانت تنتظر فقط . إذا بقيت نصف ساعة بقيت هي اطول . وحين كنت انتهى وافرغ تماماً ، كانت تبدأ من ناحيتها ، وعلى أن اقف في داخلها حتى تصل إلى ذروتها ، وهي تتلوى وتئن . كانت تضغط تضغط حتى تفرغ ، وعندئذ تقول : ما كان أجمل ذلك ! وبالتدريج انتابني الضجر ، فقد ساءت . كانت تفرز أكثر أكثر لتـفـرغ ، وكـانت تفـرز الدمـوع عليّ هناك ، وكأنها انف يبكي عليّ . لكنى اخبرك عن الخراطيم التي بين فخذيها ، التي لا تكف عن البكاء حتى تضجر . إلى ، إلى إلى ! دموع وانين . يتحدثون عن انانية الرجال ، لكني اشك في انها تصل إلى «خراطيمية» المرأة العمياء ، ما دامت قد ذهبت هذا المذهب . انها مثل بغي عجوز ! ولا تستطيع ايقـاف ذلك . لقـد أخبرتها بهذا . اخبرتها كم اكره هذا . وقد حاولت حاولت أن تظلّ ساكنة ، وأنا أقوم بالعمل ، حاولت ولم تكن محاولتها ناجحة . لم يعد لديها احساس به ، بعملي . كان لا بدّ أن تقوم بعملها هي أيضاً ، ان تطحن قهوتها . وعاد الامر عليها مثل ضرورة عـاصـفـة ، كـان عليـهـا أن تترك نفـسها ، فتبكى ، وتبكى ، وكأنها ليس لديها احساس إلا في طرف أنفها ، خارج ذلك الغضروف ، المحكوك الممزق . هكذا تعودت ان تكون البغايا العجائز ، كما يقول الرجال ، لقد كان لديها إرادة ذاتية من نوع

واطىء ، إرادة ذاتية عـاصـفة كالنساء اللــواتي يشربن . وفي النهاية لم اعــد احتملهــا ، فصرنــا ننام منفصلين . (ص ٢٤٢ ـ ٣٤٣) .

كأن لورنس يكسو باللحم _ من خلال تفاعل درامي ، العظام الحاوية لسيناريو فرويدي . ان ذكورة السيدة ميلورز المفترضة هي التي تجمل منها مشهيجة على هذا النحو ، ذكورة تعبر عنها رغيتها في تولي المشهد الجنسي _ والسيطرة عليه . لكنها تركز جسدياً على توجيه بظرها ، الذي يرمز الله مجازياً برصفه انفا أو خرطوماً وحشياً . وهو توجيه تخلت عنه كوني نفسها في حركتها من عشيقها النهم الاول إلى ميلرزز . ومثلما يفعل فرويد تماماً ، يأمر لورنس البظر ، بأن يكف عن الوجود ويضمور عيامر النساء بأن يكن اقل انوئة _ بأن يكن النتيض الثنائي الكامل الذي يتطلبه الرجال وبأن يكن اقل جنسية في الاتصال .

فرويد هو التناص الكامن وراه لورنس ، لكنّ ذلك ليس سوى جزه يسير مما تريد هذه المقالة إبرازه . المسألة المهمة هي أنّ نصي فرويد ولورنس تحكمها الشفرة الذكورية نفسها ، التي يشكلها الخوف من الجنسية الانثرية المعبر عنها كحاجة لتحديد هوية المرأة بكونها افتقاراً إلى ما يمتلكه الرجال ، وبكونها ناقصة باستمرار من غير حضور الذكر . انّ الرسالة نفسها التي نقشتها بعض الثقافات مباشرة على جسد المرأة تتجسد في النصوص الفرويدية واللورانسية ـ ومن هذه يأتي نقش هذه الرسالة على عقول ونصوص كثيرة أخرى . ومن الجميل اننا بتحرية طريقة عمل هذه الشفرة لم نشفر جسد المرأة ، وبذلك نستطيع الأن ان نراه على حقيقته . وربها قريتنا أعهال بعض المختصين من بعض انواع الحقيقة عن الجسم البشري اخبراً . وأذ يصل المرء في وقصة الاقتعة السبعة الاصلية - إلى ادراك مباشر المواقع ، حيث لاقناع ، ولا شفرة ، تحول بيننا وبين ما نراه ، لا الم تحدونا الدراسات السيميائية من هداه النقطة . فالأتنعة لا تزول ، بل تستبدل باقتعة أخرى تشف بعض الوقت عما تحتها . وربا كنت أميل إلى القول عن هذا العضو الذي تابعنا تقلباته : «إنه كان ينبغي أن تفرح وتُسر ، لإن (اختك)(١) هذه كانت ميتة فعاشت ، وكانت ضالة فردت ، (لوقا ١٥ : ٣٢) ، ولكن قد يكون فعاشت أن نشائل ما الذي ضيعناه أو أخفيناه فيا عثرنا عليه .



(٤) المعروف في الانجيل (أخاك) .





في نظرية بيرس السيميائية ، لكل إشارة موضوع تشير إليه ، غير أنه لا يُشترط أن يكسون لهذا الموضوع وجمود فيمزياوي . فقد يكون فكرة أو شكلاً حلمياً ، أو مخلوقاً متخيلاً مثل وحيد القرن . وفي الموروث السـيـمـيـائي التجريبي أو الوضعي ، لا تؤخذ مأخذ الجد إلاّ الصياغات التي لها مراجع حقيقية فعلية ، لأنها الوحيدة التي قد تكون لها قيمة صدق . إنّ الكلمات في الوضع المتطرف لهذا الموروث ، تستمد معانيها من الأشياء التي تشير اليها . أما وجهة نظر دي سرسير في هذه القضية فهي ان الكلات تكتسب معانيها من البنية التبادلية : أي علاقاتها بكلات اخرى في اللغة ولذلك فالاحالة اعتباطية أو عرضية ، وفي كل حال فهي خارج منطقة اهتام السيمياء . ويزعم أصحاب هذا الرأى انه لا وجود لإحالة خارجية . وفي سيمياء بيرس ، تُعرّف الايقونات والمؤشرات من خلال علاقاتها بمراجعها ، بينها تعرّف الرموز بمكانتها من النظام العرفي أو الاعتباطي . وهكذا يتبيح بيرس المجال لنوع من المرونة التي رفضها كل من التجريبيين المتطرفين ، والسيميائيين المتطرفين . وأنا أتابع بيرس في هذه المسألة .

الاشارة Sign

الاشارة عند دي سوسير كيان مزدوج ، يتكون من دال (هو الصورة الصورة الصوتية) ومدلول (هو المفهوم) . وعند بيرس الاشارة هي شيء ما يشير إلى ثيء آخر مسواه عند شخص ما في ناحية أو صفة معينة . وللإشارة عند بيرس (مرضوع) تشير اليه ، و «مؤولة»

تــــولـــدها فـــي ذهـــن المؤوِّل ، و «أســاس » يقــوم عليــه التأويل ، وتؤدي الاســـ المختلفــة إلى ثلاثة أنواع من الاشــارة : الايقــونة والمؤشر والرمــز . وقــد عدّل اتباع سوسير من فكرتي الدال والمدلول

الايقوتة Icon

وإشتقاقاتها أيقوني أو أيقونية . تكون أية إشارة في نظرية بيرس عن الاشارات أيقونية حين تدلّ على ما تدلّ عليه بفضل التشابه أو التهائل بين الانسارة وما تشير اليه . والصور والرسوم البيانية هي أشهر الانسارات الايقونية ، أمّا صوت كلمة نباح Woor فأيقوني إلى حد ما لنباح كلب . وكل آثار تقليد الأصوات الطبيعية تعتمد الايقونية السمعية .

التبادل (التبادلي) Paradigm (Paradigmatic)

أخذ السيميائيون عن دي سوسير فكرة ان أية إشارة (قبل ظهروها في أي منطوق فعلي) توجد في شفرتها كمجزه ، من قائمة تبادلية ، أي من نظام من العلاقات التي تربطها بإشارات أخرى من خلال التشابه والاختلاف . ففي اللغة ترتبط الكلمة تبادلياً مع المترادفات ، والمتضادات ، والكلمات الاخرى مسن الجسفر نفسه ، والكلمات الاخرى مسن الجسفر نفسه ، والكلمات التي تشبهها صوتاً وغير ذلك . وتقدم هذه البنية التبادلية الميدان الممكن للاستبدالات التي تشج عنها الاستعارات والتوريات والكنايات والمجازات الأخرى . وتؤدي فكرة التبادل ، والتوريات والكنايات والمجازات الأخرى . وتؤدي فكرة التبادل ، إذا ما دُفعت أبعد قليلاً ، إلى عملية توليد سيميائية غير محدودة . (أنظر : التتابع) .

في علم اللغة ما بعد دي سوسير صارت هذه الكلمة في تقابل مع التبادل Paradigmate (أو التبادل Paradigmate). ويشير التبادل إلى التبادل Paradigm أو رأياط كلمة ما بكليات أخرى في اللغة ككل خارج إطار أي قول معين . أمّا التتابع فيشير إلى علاقة الكلمة بالكليات الأخرى (أو عيدة الوحداة النحوية بالوحدات الأخرى) في داخل فعل كلامي أو قول معين . ومن الواضح أن المعنى هو حصيلة الوظيفتين التبادلية والتتابعية معاً . ولأن الكلام يعبر عن نفسه دائراً كدفق من الاشارات اللغوية في الزمان ، فانّ الوظائف التتابعية تسمّى أحياناً بالخطية وبتوسيع مجازي آخر يصير التتابع أفقياً والتبادل عمودياً (انظر : التبادل) .

Pragmatics

التداولية

جزه من ثالوث استعمله تشاران موريس واخرون لتعريف اهتهاسات الدراسة السيميائية (والجزءان الاعزان هما علم الدلالة وعلم التركيب) . وتشير التداولية إلى تلك الجوانب في عملية الاتصال التي هي وظائف مقام الحال التي يطلق فيها القول أو المنطوق ، ولا مسيًا العلاقة بين المتكلم والمستمع . فأشياء كالصعوبات السمعية (البعد ، الضوضاء) هي جزء من التداولية ، كذلك الحال مع العلاقات السلطة . وغالبًا ما يقوم التهكم على أساس من التداولية (انظر : علم الدلالة وعلم التركيب) .

هذه الكلمة معاني خاصة عند سيميائين مثل بسارت ، جينيت ، كرستيفا ، ريفاتير ، يختلف أحدها عن الآخر والمبدأ المشترك بينها هو ، كيا ان الاشارات تشير إلى اشارات أخرى وليس إلى الأشياء مباشرة ، فإنّ النصوص كذلك تشير إلى نصوص أخرى . يكتب الفنان ويرسم ، ليس استناداً إلى الطبيعة ، بل استناداً إلى عرف في كنت في «تنصيص » الطبيعة . وهكذا فالمتناص هو نص يكمن في داخل نص آخر ليشكل معناه ، سواء أكان المؤلف شاعراً بذلك أم غير شاعر . عمل بلزاك «اوجيني غراندي» هو متناص لنص بارتلم : «اوجيني غراندي» هو متناص لنص بارتلم : «اوجيني غراندي» هو متناص لنص للتناص هو عاكمة ساخرة للعملية التي هي في العادة اقل وضوحاً وأكثر تعقيداً . وعلى نحو موازٍ لعملية وليد الإشارة اللامحدودة للينا ارتداد لا نهائي للنصوص أيضاً . فكل المراثي هي متناصات مرثية مسرون .

Semiosis

التوليد السيميائي

هذه الكلمة ، كها استعملها ريفاتير تقف في تضاد مع المحاكاة . ففي قراءة قصيدة أو فهم اي بجاز لغوي بجد المؤول ان القراءة الحرفية أو المحاكاتية تحُبط ، ولا بد من توليد معنى «بجازي» . وعمليه توليد المعنى المجازي هي السمطقة أو التوليد السيميائي Semiosis . وتتضمن عودة إلى البنية التبادلية التي تحيط الكلهات المفردة وبنية التناص التي تحيط نصاً شعرياً معيناً . الحكي والمحاكاة كلاهما جانبان لعملية تمثيل الافعال أو الاحمدات . وبمنتهى البساطة انّ ما يكرض أو يُمثّل فهو عاكاي ، وأما ما يُعال أو يُسروى فحكائي . وبالمعنى الدقيق ، فالحكي هو متوالية الافعال أو الاحداث التي يستخلصها المؤوّل من نص سردي .

Discourse

الخطساب

تستعمل هذه الكلمة بعدد من الطرق المترابطة ولكن غير المطابقة . فقد تشير إلى كلمات السرد أو نصه في مقابل القصة أو الحكي . وقد تشير أيضاً وعلى نحو أكثر دقة إلى تلك الجرانب التقويمية أو الاقتاعية أو اللاقتاعية أو اللاقتاعية أو اللاقتاعة أو ينص ما ، اي في مقابل الجوانب التي تسيّي أو تشخص أو تنقل فقط . ونحن نتحدث أيضاً عن «اشكال الحطاب» كنهاذج نوعية لأقوال من أنواع ما . فكل من السونية والوصفة الطبية يمكن اعتبارهما «اشكالاً خطابية » تحددها القوانين التي لا تشمل اجراءاتها اللغوية وحسب ، بل انتاجها الاجتماعي وتبادلها أيضاً .

Signifier

السدال

تشكل الصورة السمعية التي ترتبط بمفهوم ، إشارة في علم اللغة عند دي سوسير . وفيها بعد وفض السيمميولوجيون من اتباع بارت ولا كمان فكرة وجود أي ارتباط ثابت بين الدال والمدلول ، وذهبوا إلى إن الدوال وتعرم، جماذبة اليهما المدلولات التي تختلط بها لتصير دوالً لمدلولات اخرى اضافية . وكانت التنيجة العامة خلخلة كلمة مدلول وايجاد اضطراب فيهها ، كها حصل ذلك في الترجمة المضطربة لكلمتني Signifiant و Signifian في كتاب س/ز لبارت . والقول المأمون ان ليس لأيّ من المفردتين معنى دقيق في الوقت الحاضر ، وهذا ما يبررالموقف السيميرلوجى في هذه القضية .

دلالة الايحاء Connotation

تسمَّى المعاني التي تقترن اقتراناً حراً بكلمة معينة خلال تاريخ استمهالها بدلات الايجاء . وفي سيمميولوجيا رولان بارت ، تستدعى دلالات الايجاء بلاغسياً ، وتريد كلّ النصوص المتضاربة أو «الكلاسيكية ، الحدّ من الإنزلاق الكتاني لدلالة الايجاء والسيطرة عليه بتنظيم أو إغلاق الدفق الايجاني . فالكاتب القصصي «يخلق الشخصية ، بتحديد عدد الصفات القرينة باسم عَلَم معين .

دلالة المطابقة Denotation

غالباً ما تفهم دلالة المطابقة على أنها معنى حرفي أو خاص ، واحباناً تتضمن فكرة تعيين المرجع ، فتكون دلالة المطابقة هي التسمية ، ويتمثل شكلها المنطرف في اسم «العلم» لارتباطه بمرجع واحد ، غير اننا نطابق فئات الموضوعات أيضاً بكلمات مثل «قطة» و «شجرة» . وفي سيميولوجيا رولان بارت واتباعه ، صارت دلالة المطابقة قرينة بانغلاق المعنى ، ومن هنا بالكبت السياسي أو الرقابي . وفي رد الفعل صد الحرفية الجائزة لدلالة المطابقة ، الغاها رولان بارت ، مؤكداً ، إننا نسمي دلالة ايجاء نستقر عليها باسم دلالة المطابقة . وغالباً ما يبدو هذا الموقف مبالغاً فيه ، غير انه تصحيح المطابقة . وغرائباً ما يبدو هذا الموقف مبالغاً فيه ، غير انه تصحيح

مفيد للاعتقاد بأن المعاني الحرفية قوانين طبيعية أو وصايا إلَّهية .

الرمنز Symbol

في مصطلحات بيرس ، لهذه الكلمة معنى دقيق يشير إلى ذلك النبوع من الانسارة التي تدل على ما تدل عليه بفضل عادة عرفية اعتباطية في الاستعال . والإشارة عند دي سوسير ، التي يرتبط فيها الدال والمدلول بالعرف فقط ، وعلى نحو اعتباطي ، وبغير داع ، معادلة للرمز عند بيرس . ومن المهم أن هذين الرائدين للدراسة السبحيائية يتفقان في هذه القضية الحاسمة . ومن المهم أيضاً أن بيرس يصفي إلى تسمية نوعين من الوظائف الإشارية (هما الايقوني يمضي إلى تسمية نوعين من الوظائف الإشارية (هما الايقوني فكرته عن الانسارة اللغوية أو الكلمة على جميع الانسارات اللغوية أو فكرته عن الانسارة اللغوية أو الكلمة على جميع الانسارات اللغوية أو الكلمة على جميع الانسارات اللغوية أو الكلمة على جميع الانسارات اللغوية أو الكلمة على جميع الانسارة الأول يجري هرب نالنقاش في داخل الدراسات السيميائية . وتستعمل كلمة الروغ على نطاق واسع بمعاني نختلفة بالطبع ، ويجب تأويلها بحذر دائياً .

السيميولوجيا Semiology

إستعمل سيميائيو مدرسة باريس مصطلح دي سومير Semiologie في حقابهم ، ومن هنا يبقى هذا المصطلح طريقة مفيدة لتمييز عملهم عن السيمياء Semiotics العالمية المتبعة في اوربًا الشرقبية وإيطاليا والولايات المتحدة . يرى السيميائيون ان الفهم باجمعه يعتمد على الشفرات أو السنن . فحيثا نستخلص معنى من حدث ما ، فذلك الأننا نمتلك نظاماً فكرياً ، أو شغرة ، تمكننا من القيام بذلك ، فالبرق كان يقهم ذات يوم على انه علامة يصدرُها كائن مسلط يعيش في الجبال أو في الساء . أما الان فضهمه على انه ظاهرة كهربائية . لقد حلت شفرة علمية حل شفرة السطورية ، واللغات الإنسانية هي أكثر الوسائل المحيوفة تطويراً للتشفير Coding ، ولكن توجد شفرات تحت لغوية (مثل : التقاليد الادبية) ، . ويتضمن تأويل الاقوال الإنسانية المعقدة استعالاً مناسباً لعدد من الشغرات في وقت واحد .

علم الدلالـة Semantics

في سيسمياء تشارلز موريس ، يشير علم الدلالة إلى ذلك الجانب من السيسمياء الذي يهتم بمعاني الاشارات قبل استعالها في قول أو منظوق معين . (الجانبان الاخران هما علم التركيب والتداولية) . ويبودي علم الدلالة عند موريس إلى دراسة ما سهاه دي سوسير الزياطات ، وما يسسميه السيميائيون المتأخرون قوائم التبادل . ولقد حاول بول ريكور البرهنة على الله السيسمياء تهتم بالصلاقات التبادلية فقط ، وان علم الدلالة هو دراسة القضايا ومعانيها المرجعية . والخطاب العادي يحط من قدر الكلمة ، فعبارة مثل : «انه مجرد دلالي ، تعني انه مجرد من الدلالة اي معنى بلا إحالة أو نتيجة .

علم التركيب ، بصلته بالنحو Syntax ، ومن هنا بالوحدة التابعية Syntax ، هو ذلك الجزء من السيمياء (عند تشاران مريس) الذي يهتم بالقوانين التي تغطي القول والتأويل . وبهذا المنى يعني شيئاً شبيهاً جداً بالنحو . وينبغي تميزه من التداولية أي دراسة الظروف المحيطة بالقرل ، وبخاصة العلاقة بين المتكلم والجمهور ، والسياق العام للخطاب . (انظر : التداولية وعلم الدلالة) .

القصة Story

في تقابلها مع «الخطاب» تشير الفصة إلى الاحداث والمواقف التي يشيرها النص السردي . وفي تقابلها مع «الحبكة» (في نظريات الشكلاتين الروس وغيرهم) تشير إلى الاحداث في ترتيبها الزماني ـ التاريخي ، برغم كل إعادات الترتيب التي جرت عليها في عملية سبك الحبكة . والتاليف بين هذين المعنين يساوي بين القصة والحكي . وفي النظرية السيميائية المحاصرة تكون القصة أو الحكي دائيً من انتاج قارىء النص ، استناداً إلى الإنسارات الموجودة في النص ، ولكن ليس بالاعتهاد عليها كلياً ابداً .

المؤشر (المؤشري) Index

في نظرية بيرس عن العلامات، تكون العلامة مؤشرية حين يكون هناك ارتباط ظاهري أو وجودي بين الإشارة وما تدلّ عليه: آثار اقدام (جمعة) على الرمال في (روبنسن كروزو) مؤشر حضور أناس عند كروزو . والتمبيرات اللا إرادية على الوجه وفي الجسم تعد مؤشرات لحالات انفعالية ، وأصدق بالتالي من التقريرات اللغوية عنها (الرموز) . تورد الخدين ، الشحوب ، ارتجاف الاطراف ، إذا تكلم المره بقوة . ولكن ما أن تفهم الشفرات حتى يكون اللاإرادي واللاشعوري تحت السيطرة . وقد يَخُلق تورد الخدين شعورياً ، فيتحول المؤشر إلى رمز تقليدي .

في نظرية بيرس للإنسارات تتسبب كل إنسارة تُشهم ، في وجود إنسارة اخرى في ذهن المسؤول . وهذه الانسارة الثنانية هسي مؤوّلة الاولى . على سبيل المشال ، حين تعرض علي صورة موزة ، تقفز كلمة موزة (في لغتي) إلى ذهني كممؤولة . أو قد تعرض عليّ كلمة فتقفز إلى ذهني صورة أو أيقونة . ونحن نؤول الايقونات بالرموز ، والرموز بالايفونات . وتبنى ايكو وديريدا فكرة ان تؤوّل اشارة واحدة بأخرى ، وتم تقديمها على أنها ارتداد لانهائي سمّي عملية توليد سيميائي لا محدود .

الحاكاة Mimesis

برغم انّ هـذه الكلمـة تحمل معناها المزروث في المحاكاة والتقليد ، فـانها تستعمل في الوقت الخاضر بمعنين اكثر تخصيصاً . فـفي تضادها مع الحكي diegesis تعني تمثيل ما تقدم من احداث في تـضـاد مع تخيل الاحـداث القـائمـة على النص اللغـوي . انّ قـارىء المسرحية يقوم بفعالية حكائية ، في حين يتحدث عمل المسرحية بكلهات فيقلد ويحاكي أفعال النص . هذه هي المحاكاة . وفي سياق اخر ، تكون المحاكاة في تضاد مسسع السمطقة (أو التوليد السيميائي (Semiosis) . وهنا تعني المحاكاة محاولة اعتبار اللغة تمثيلاً بالمعنى الحرفي للكلمة . وحين يستحيل هذا -كها في الاستعارة والكتابة والمجازات اللغوية الاخرى - ينبغي أن ينتقل المؤول من المحاكاة إلى السمطقة (التوليد السيميائي) . أي أن القارىء يجب أن يكف عن عالمة المتحدولة التوليد السيميائي المائية إلى كلمسة ، وسن اشارة إلى السيميائي اللامحدود منتقلاً من كلمة إلى كلمسة ، وسن اشارة إلى الشارة . (انظر : المؤولة) .

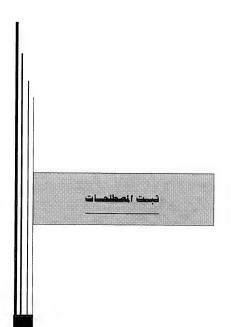
المدلول Signified

المدلول عند دي سوسير هو المفهوم Concept الذي يشكل الانسارة بارتباطه بصورة معينة . غير ان فكرة «المفهوم» اثبتت انها جامدة وعقالاتية اكثر نما يجب بالنسبة إلى السيميولوجين المتأخرين من امثال رولان بارت . وكلمة مدلول ما تزال مفيدة كطريقة للكلام عن معنى الانسارة دون طرح سؤال المرجع والاحالة ، لكنها في أحوال اخرى فقدت الكثير من فائدتها . (نظر : الدال) .

النص Text

بحموعة من العلامات التي تُنقل في وسط معين من مرسل إلى متلقّ باتباع شفرة أو مجموعة من الشفرات . ومتلقى هذه المجموعة من العلامات ، وهو يتلقاها نصاً ، يباشر تأويلها على وفق ما يتوفر له من شدرة اوشفرات مناسبة . فالاقتراب من قول أدبي بوصفه نصاً يعني اعتباه ، بهذه الطريقة ، منفتحاً للتأويل ، برغم ارتباطه بمعاير نوعية معينة . وفي هذا المعنى يقابل «النص» «العمسل» للاصلا السادي يمثل كياناً مغلقاً ومكتفياً بذاته . وليس هذا المعميز الصارم ، بل مجرد توكيد وتفريق طفيف .







الفاعلالفاعل الفاعل الفاعل الفاعل الفاعل الفاعل الفاعل الفاعل الفاعل الفاعل
الأمثولةا
الغموضالغموض الغموض العموض الع
الشفرة
التكثيف التكثيف Condensation
دلالة الايجاء
قناة الاتصال
السياقا
التفكيكك
ولالة المطابقةولالة المطابقة
تعاقبي
الحكي الله الحكي الله المحكم Diegesis
حکاثي حکاثي
الخطاب
الاستبدال
Duplicity
Duration ————————————————————————————————————

الحذف البلاغي ، أو الثغرة عند جينيت
النقد النسوي النقد النسوي
Fiction
Figure ————————————————————————————————————
Figurative ——————————————
الشكلانية الشكلانية الشكلانية الشكلانية الشكلانية الشكلانية الشكلانية المستعدد الشكلانية المستعدد الم
التردد
الايقونة
Intertextlh
السخرية
الكفاءة اللغويةالله Linguistic Competence
المعنى الحرفيا
الأدبيةا
الكفاءة الأدبية
القالبا
الوسط
الرسالة

لاستعارة
Metonymy
لحاكاة
عاكاتي
لفخامة
المروي له
لقص القص المعتمد Narration القص
Narrative
لساردية
لراوي
لنقد الجديد للقد الجديد
لنقد الفرنسي الجديدسسسسسسسسسسسسسسسسسسسسسسسسسسسسسس
Omniscient
لترتيبللرتيبللرتيب Order
Paradigm
الخالطة
تجاهل العارف

Paralipse
Pause lluisi
المنظور
Pleasure
الحبكة الحبكة
Poeticity
Poetics
Pragmatics
الشفرة الفراسية
Pun
Reference
Rhetoric
Semantics באה וענצינה
الاشارة
Signifier and Singified
Simile
نظرية الفعل الكلامينظرية الفعل الكلامي

Story	القصة
Symbol	الرمز
Synchronic	تزامني
کیب	علم التر
Syntax	النحو
Syntagmatic	تبادلي .
Tense	الزمن
Text	النص
Trope	مجاز
النحويا	التجاوز
Vision	الرؤية
Voice	الصوت
Work	العمل

المؤلف: روبسرت شولسز:

ناقد أمريكي ، عمل استاذاً للآداب الأنجليزية والأدب المقارن في عدد من الجامعات الأمريكية ، له من المؤلفات : ـ

۱ ـ رواه الحكايات fabulators .

٢ ـ الخيال العلمي : التاريخ ، العلم ، الرؤية .

٣_ طبيعة السرد (بالإشتراك مع روبرت كيلوغ) ١٩٦٦ .

٤ ــ البنيوية في الأدب ، ١٩٧٤ .

٥ ـ السيمياء والتأويل ، ١٩٨٢ .

٦ _ سلطة النص ، ١٩٨٥ .

كتب للمترجـم: _

- ١ ـ اللغة علماً ، مقالات في علم اللغة الحديث دار الشؤون الثقافية ،
 بغداد ، ١٩٨٦ .
 - ٢ ـ المعنى والكلمات ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ .
- ٣_ أقنعة النص ، قراءات نقدية في الأدب ، دار الشؤون الثقافية ،
 بغداد ، ١٩٩١ .
- ٤ _ كتاب الرمل لبورخس (ترجمة) ، دار منارات ، عمان ، ١٩٩٠ .
- ه ـ فـلسفة البلاغة لريتشاردز (ترجمة ، بالاشتراك مع د. ناصر
 حـلاوي) بيروت ، ١٩٩١ .
- ٦ ـ اللغــة والخطــاب الأدبي ، المــركــز الثـقــافي العربي ، بيروت ،
 ١٩٩٣ .
- ٧- الكنز والتأويل ، قراءات في الحكاية العربية ، المركز الشقافي
 العرب ، بيروت ، ١٩٩٣ .

* تحت الطبع .

- ٨ ـ شعرية التأليف ، لبوريس أوسبنسكي (ترجمة ، بالاشتراك مع الدكتور ناصر حلاوي) .
 - ٩ _ العمى والبصيرة ، لبول دى مان (ترجمة) .



ئروب رُتِيتَ ولن ولن السَّنِيمَياء والتَّاوِيْكِ

كتاب «السبمياء والتأويل، هذا محاولة للمزاوجة بين السيمياء الموضوعية والتأويل الذاتي ، وبين علمية المقروء وفاعلية القارىء . انه مراجعة للمدارس النقدية الحديثة في ضوء اهتمامها بهذين الحقلين ، الكتاب بقدرته على مخاطبة القارىء المتوسط ، ولكنه في الوقت نفسه يثري فهم القاريء المطلع ، ويُثير عند بعض النقاط الى ما يمكن اعتباره نقطة قطعة مع الموروث السيميائي . ولا يكتفي الكتاب بطرح مستويات متعددة ، مضيئاً كل مقترب بما بماثله أو يخالفه ، ومحاولاً في الوقت نفسه تقديم وجهة نظر الانتباه إلى تمحيص أسسها.

